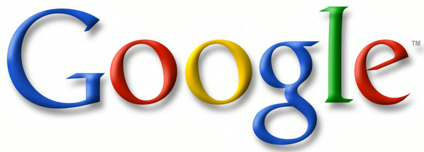




LÜBKE-SEMRAU

DIE

KUNST DER RENAISSANCE

IN ITALIEN UND IM NORDEN



Die

Kunst der Renaissance

in Italien und im Norden



Die Erythräische Sibylle

aus Michelangelos Deckengemälden in der Sixtinischen Kapelle (nach Originalaufnahme)

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart



Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

WILHELM LÜBKE

Zwölfte Auflage

63.—68. Tausend

vollständig neu bearbeitet

von

Professor Dr. Max Semrau

Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau

III.

DIE KUNST DER RENAISSANCE

IN ITALIEN UND IM NORDEN



STUTTGART

PAUL NEFF VERLAG (Carl Büchle)

1903

DIE
KUNST DER RENAISSANCE
IN ITALIEN UND IM NORDEN

VON

WILHELM LÜBKE

Vollständig neu bearbeitet

von

Professor Dr. Max Semrau

Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Breslau

Mit 5 farbigen Tafeln, 3 Heliogravüren und 489 Abbildungen im Text



STUTTGART
PAUL NEFF VERLAG (Carl Büchle)
1903

Greiner & Pfeiffer, Kgl. Hofbuchdrucker, Stuttgart

Vorwort

Die Neugestaltung der beiden ersten Bände des ‚Grundrisses' konnte sich wenigstens in der allgemeinen Gliederung des Stoffes noch an das ursprüngliche Werk Lübkes anlehnen; bei dem vorliegenden dritten Bande war auch in dieser Hinsicht ein freieres Verfahren geboten, u. a. schon aus dem Grunde, weil der Barockstil, welchen die früheren Ausgaben in die Darstellung der Renaissancearchitektur mit einbezogen hatten, bei der jetzt angenommenen Einteilung für den abschliessenden vierten Band aufzusparen blieb. Aber auch sonst drängte die Ueberfülle des Stoffes, welchen die Forschung für den hier behandelten wichtigen Zeitraum herbeigeschafft und gesichtet hat, stetig über die enggezogenen früheren Grenzen hinaus, so dass diese vielfach anders abgesteckt werden mussten. Es war mein eifrigstes Bestreben, der Darstellung den Vorzug der knappen Uebersichtlichkeit zu wahren; trotzdem ist der Band fast auf den doppelten Umfang der entsprechenden Teile der 11. Auflage angewachsen. Dass die Hauptmeister der italienischen wie der deutschen Renaissance dabei ausführlicher behandelt sind, wird hoffentlich gerechtfertigt erscheinen.

Der Abschnitt über italienische Malerei des 15. Jahrhunderts (S. 152 bis 225) ist von Herrn Dr. Conrad Buchwald in Breslau bearbeitet und von mir redigiert worden.

Bezüglich der gerade in diesem Bande zahlreich gegebenen Litteraturnachweise darf wohl bemerkt werden, dass sie auf Vollständigkeit selbstverständlich keinen Anspruch machen, sondern nur dem eindringlichere Belehrung Suchenden einen Fingerzeig geben wollen. Ueberhaupt als ein Buch zum Lesen und Lernen, aber nicht als Bilderbuch und noch weniger als Sammlung aphoristischer Essais möchte der neue ‚Lübke' aufgenommen werden.

Max Semrau

Inhalt

ERSTES KAPITEL

Die Grundlagen der Renaissance in Italien und im Norden

Wenn die Kunstgeschichte, wie alle Geschichte, das Verständnis der Gegenwart durch die Kenntnis der Vergangenheit zum Endzweck hat, so beansprucht die Epoche der Renaissancekunst sicherlich unser ganz besonderes Interesse. Denn in ihr liegen die Wurzeln alles Kunstschaffens der Gegenwart. Von dem Mittelalter trennt uns eine weite Kluft, nicht bloss zeitlich, sondern auch der Gesinnung nach. Wir können ihm unser Interesse und unsere Liebe zuwenden, aber wir fühlen uns als Kinder einer anderen Zeit. Doch wie die Renaissancemenschen des 15. und 16. Jahrhunderts dachten und empfanden, das vermögen wir zum guten Teil noch selbst nachzudenken und nachzuempfinden, ihnen fühlen wir uns, trotz allem, was dazwischen liegt, innerlich verwandt. Es ist grade dieser Gegensatz gegen das Mittelalter, welcher der Epoche ihren Namen gegeben hat. Frühere Betrachter meinten ihn vorzugsweise aus der Wiedererweckung der Antike in Wissenschaft, Litteratur und Kunst erklären zu müssen und sprachen in diesem Sinne von einer „Wiedergeburt" (‚Rinascimento', ‚Renaissance'). Man fasst heute den Begriff gewöhnlich tiefer und versteht ihn von dem Wiederaufleben des Ideals menschlicher, persönlicher Freiheit und Bildung, das seinen Ausdruck dann allerdings vornehmlich in der Begeisterung für die Formen antiken Lebens und antiker Kunst fand. Das Mittelalter kannte dieses Ideal nur in beschränktem Grade. Denn auch nachdem die Formen des geistlich-ritterlichen Feudalstaates zerbrochen waren und die neue Gesellschaftsklasse des städtischen Bürgertums in dem mittelalterlichen Leben den ersten Platz einzunehmen begann, blieb dieses noch eng umschlossen von den Schranken, welche die Vergangenheit aufgerichtet hatte. Nicht bloss die kirchliche Lehre und Tradition begehrte Achtung, auch die völlig durchgeführte korporative Organisation des ganzen Lebens; kein Mensch, auch der Künstler nicht, bedeutete etwas für sich, sondern jeder nur als Glied seiner Zunft, seiner Gilde. Die Scholastik schlug das Denken in Fesseln und richtete es auf fest bestimmte Ziele, die Fülle der Gefühle nahm, nachdem der Minne- und Frauendienst der Ritterzeit versunken war, fast ausschliesslich die Kirche mit ihrem poetisch verklärten Marien- und Heiligenkult in Beschlag.

Aber für immer liess sich der Mensch weder in seinem Verhältnis zu Gott noch zur Natur das Mittleramt der Kirche gefallen. Die Lehre des hl. Franz von Assisi ist in Italien, die Bestrebungen der Mystiker sind im Norden das erste An-

zeichen des erwachenden Strebens nach Persönlichkeit: wenigstens zu dem Heiligsten und Höchsten verlangte der Mensch in ein unmittelbares, individuell gefärbtes Verhältnis zu treten; in der Hingabe seines Selbst suchte er das tiefste Glück zu gewinnen. — Es ist kein Zufall, dass eng damit die Einkehr in die Natur verknüpft war. Auch die Natur ist Gotteswerk, und die Freude an ihrer Schönheit, welche das Mittelalter oft genug als Lockung des Teufels verdammt hatte, lässt sich in Dichtung und Kunst schon seit dem 13. Jahrhundert nicht mehr zurückdrängen. Sie lebt in den Liedern der Minnesänger wie in den Werken der jungen Gotik, welche plötzlich beginnt, statt der abgegriffenen Formen einer seit tausend Jahren fortgeerbten Ornamentik heimisches Laubwerk und treulich beobachtete Tierscenen im Schmuck architektonischer Glieder zu verwenden. Und ein reger Natursinn giebt auch den höchsten Schöpfungen der bildenden Kunst, den Gemälden Giottos und den Werken der französisch-deutschen Kirchenplastik im 13. Jahrhundert ihre bleibende Bedeutung.

Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts wurde die Kenntnis der Natur erweitert und vertieft durch die beginnenden wissenschaftlichen Studien, durch Reisen und Entdeckungen. In der Fähigkeit, die Schönheiten der Welt nachempfindend zu geniessen und zu schildern, steht *Francesco Petrarca* allen voran, der erste Mensch, der um des reinen Naturgenusses willen einen hohen Berg — den Mont Ventoux bei Avignon — bestieg; er hat im 15. Jahrhundert einen würdigen Nachfolger in dem leidenschaftlichen Naturfreunde und feinen Beobachter *Aeneas Sylvius,* dem späteren Papst Pius II. Die grossen Errungenschaften, welche dieses Zeitalter der Menschheit überhaupt brachte, die Erfindung der Buchdruckerkunst und die Entdeckung eines neuen Erdteils, trugen in ihrem Teil dazu bei, durch Erweiterung des Weltbildes dem Geiste der Forscher wie der Phantasie der Künstler neue Reiche zu erschliessen.

Die Beobachtung und treue Wiedergabe von Natur und Leben errang auf dem Gebiet der Kunst einen ersten Sieg in der Flandrischen Malerschule des 15. Jahrhunderts. Die Brüder *van Eyck* und ihre Nachfolger wussten mit neuen technischen Mitteln und auf Grund liebevollsten Studiums die Menschen und die Dinge so getreu darzustellen, dass sie noch heute der grössten Bewunderung sicher sind. Und doch blieb dieser glänzende Aufschwung des Realismus ohne tiefere und nachhaltige Folgen für die gesamte Kunstgeschichte, weil ihm jener Untergrund fehlte, auf dem zu etwa gleicher Zeit sich das italienische Kunstleben machtvoll zu vorbildlicher Bedeutung erhob: eine kräftige nationale Entwicklung und in Verbindung damit die Gestaltung individueller Persönlichkeiten — oder, wie wir es seit *Jakob Burckhardt*[1]) auszudrücken gewohnt sind: die Entdeckung des Menschen. Dass diese „Entdeckung" sich zuerst und vornehmlich in Italien vollzog, macht dieses Land zum Ausgangspunkte der Renaissance und auf zwei Jahrhunderte hinaus zum Führer des künstlerischen Lebens in Europa.

Aus den furchtbaren Kämpfen, welche das ganze Mittelalter hindurch die Halbinsel erschütterten, und aus dem tiefen Verfall aller geistigen Kultur begannen seit dem 13. Jahrhundert sich die Anfänge eines nationalen Lebens zu erheben nicht sowohl auf dem Gebiete des Staates, wie auf dem der Gesellschaft, der Dichtung und der Kunst. Denn die einigenden Momente lagen vor allem in dem Besitz jener grossen geistigen Persönlichkeiten, mit denen das ausgehende Mittelalter Italien beschenkt hatte. *Dante* leuchtete allen voran nicht bloss als der grosse Dichter, sondern auch als der grosse Patriot und Schöpfer einer italienischen Schriftsprache und damit der Möglichkeit einer nationalen Litteratur. Er

[1]) *J. Burckhardt,* Die Kultur der Renaissance in Italien. 7. Aufl. Leipzig, 1899.

ist zugleich der erste Typus eines Renaissancemenschen insofern, als sein ganzes Schaffen als der Ausdruck einer starken, edlen Persönlichkeit, seine Dichtung als ein poetisches Selbstbekenntnis erscheint. Derselbe individuelle Zug tritt in Männern, wie ***Franz von Assisi*** und ***Giotto*** hervor. Es lag aber auch in der gesamten Gestaltung des politisch-sozialen Lebens in Italien diese Richtung auf die Ausbildung kräftiger Individualitäten unter Befreiung von den Schranken mittelalterlicher Denk- und Empfindungsweise begründet. Gegen die Macht der Kirche bildeten die kräftig aufstrebenden Stadtrepubliken, welche seit den Kreuzzügen durch den Handel mit dem Orient, dann durch blühende Gewerbethätigkeit grosse Reichtümer gewannen, ein mächtiges Gegengewicht. Sie hinderten das Aufkommen grösserer Feudalherrschaften und gewährten, ungeachtet des nimmer endenden Zanks und Haders der Parteien, dem Bürger die Möglichkeit, sich nach Massgabe seiner Kräfte zu entwickeln und das Leben nach eigener Einsicht zu gestalten. Innerhalb ihrer Mauern vollzog sich auf Grund des wachsenden all-



Fig. 1 Der Dom von Florenz

gemeinen Wohlstandes rascher und wirksamer als sonst wohl ein Ausgleich der Stände, der auch das eigentliche Volk nicht unempfänglich liess für den Reiz der Schönheit. In der Höhe des allgemeinen Kulturniveaus, insbesondere auch durch Takt und Feinheit der Sitte, edlen Anstand des Benehmens und Pflege geistiger Bildung stand Italien bereits am Ausgang des Mittelalters den meisten Ländern Europas voran.

Aber das eigentliche Lebensideal, das für die Entwicklung massgebend wurde, lieferte den Italienern des 14. und 15. Jahrhunderts die Antike. Das

Gedächtnis des römischen Altertums, obwohl meist zu dämonistischen Fabeleien entstellt, war auch das ganze Mittelalter hindurch in Italien niemals völlig ausgestorben; mit dem Erstarken des nationalen Bewusstseins gewann es erneute Kraft und Bedeutung. Gern fühlten sich die Bürger und Machthaber der verschiedenen Stadtrepubliken als Nachkommen der alten Römer, aber auch vor den Augen der Dichter und Gelehrten tauchte die Erinnerung an das längst dahingeschwundene Cäsarenreich als das Ideal einer Welt voll Schönheit und Freiheit und innerer Vollendung empor. Wie selbst die scholastische Philosophie, wenn



Fig. 2 Inneres von S. Lorenzo zu Florenz

auch nur im rein formalen Sinne, auf Aristoteles zurückgegriffen hatte, so nahmen schon im 12. Jahrhundert die Juristen der neu gegründeten Rechtsschule von Bologna das römische Recht wieder auf, und in der Politik dieser Zeit spielt das Traumbild einer römischen Republik seine Rolle. Mit vollem Ernst setzten die klassischen Studien im 14. Jahrhundert mit *Petrarca* (1304—74), *Boccaccio* (1313—73) u. a. ein. Sie sind die Begründer der grossen geistigen Bewegung des Humanismus, der dem Zeitalter der Renaissance seine wissenschaftlichen Grundlagen geliefert hat. Mit jugendlicher Begeisterung drängten sich die ausgezeichnetsten Köpfe zum Studium der klassischen Litteratur, forschten in den Bibliotheken der Klöster nach den vergessenen Werken der Griechen und Römer und erörterten in ihren Schriften und in gelehrten Gesellschaften, wie sie nach dem Vorbilde der Platonischen Akademie gegründet wurden, ihre kostbaren Funde. Begünstigt wurde die Verbreitung griechischer Litteratur und Philosophie durch den Umstand, dass die Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) viele

gelehrte Griechen veranlasste, nach Italien auszuwandern, wo sie namentlich in Florenz und Rom in den humanistischen Kreisen willige Aufnahme fanden. Genährt von solchen Studien, begann eine neue, von den Ideen griechischer Philosophen, namentlich Platons, vielfach durchtränkte Auffassung des Lebens und der Welt sich auszubreiten, welche den Zwang mittelalterlicher Scholastik und Dogmatik aufhob. Selbst die Kirche vermochte sich dem neu eindringenden Geiste der Freiheit nicht zu verschliessen, die Pforten des Vaticans öffneten sich



Fig. 8 Altarwand der Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz

vor dem Humanismus und der Statthalter Christi wetteiferte mit den weltlichen Fürsten und Herren in der schützenden Pflege des wieder erwachten heidnischen Altertums.

Für die bildende Kunst wurde der allgemeine Umschwung des geistigen Lebens zunächst insofern bedeutsam, als sich ihr durch die Bekanntschaft mit antiker Geschichte, Dichtung und Mythologie neue Stoffgebiete eröffneten, der Phantasie reiche Anregungen geboten wurden. Auch das Studium der antiken

Denkmäler selbst, das die Künstler bald mit grossem Eifer pflegten, führte namentlich der Architektur und der Ornamentik eine Fülle von Ideen und Formen zu, deren Auftreten uns wohl zuerst und hauptsächlich von einem „Renaissancestil" sprechen heisst. Vor dem Eindruck der gewaltigen architektonischen Schöpfungen der römischen Kaiserzeit, welche die Künstler zum Teil unter Mithilfe der Gelehrten in ihrer Phantasie aus den Trümmern wieder erstehen liessen, denen sie mitunter selbst durch planmässige Ausgrabungen und Restaurationen nachgingen, sank das konstruktive System der Gotik, das ja in Italien niemals recht festen Fuss gefasst hatte, schnell dahin und insbesondere die unsterbliche Schönheit des antiken Säulen- und des Kuppelbaus wurde ein Leitstern der neuen



Fig. 4 Vorhalle der Cappella Pazzi zu Florenz

Kunst. Ein unendlich verfeinertes Empfinden für Raumwirkung und Harmonie der Proportionen dokumentiert sich fortan in den Schöpfungen der Baukunst. Aus der Fülle und Klarheit der antiken Schmuckmotive zogen alle Künste gleichmässig reichen Gewinn. Aber man darf diese Einwirkungen, so umgestaltend und befreiend sie hervortreten, doch nicht überschätzen. Das Verhältnis der Renaissance zum klassischen Altertum blieb grade in der Zeit ihrer ersten Blüte ein mehr äusserliches und beruhte zum Teil auf missverstandener Nachahmung. Kommt doch der wahre Geist der Antike, wie er sich in der griechischen Kunst offenbart hatte, dabei überhaupt nicht in Frage, sondern nur ihr später Abglanz aus römischer Zeit. Die entscheidende Thatsache, welche uns hier wirklich den Beginn der modernen Kunst sehen lässt, besteht vielmehr in der Umwandlung

des inneren Verhältnisses der Menschen, der Schaffenden wie der Geniessenden, zum Kunstwerk, in der Begründung einer neuen Kunstauffassung.



Fig. 5 Fassade des Palazzo Pitti zu Florenz

Solange die Schranken mittelalterlicher Weltanschauung bestanden, war auch die Kunst im wesentlichen ein Ausdruck des allgemeinen Gedankeninhalts der Zeit. Vornehmlich stand sie im Dienste der Kirche: ihr und ihren Heiligen zu Ehren wölbten sich die hohen Dome, zu wirkungsvoller Einprägung der christlichen Heilslehre schufen Malerei und Plastik ihre Werke. Die Kunst war eine Art Gottesdienst; die Persönlichkeit des Künstlers verschwand völlig hinter seinem Werke. — Hieran änderte sich in der Renaissance insofern nichts, als auch jetzt noch die Kirche die vornehmste Auftraggeberin der Künstler blieb; die Mehrzahl der Werke wurde überhaupt im Hinblick auf kirchliche Zwecke geschaffen, selbst das der Persönlichkeit geweihte Kunstwerk, das Ehrendenkmal, löste sich erst allmählich von dem Zusammenhang mit der Kirche. Aber die Künstler standen doch ihrem Stoffe freier gegenüber, sie stellten die alten heiligen Legenden, den Inhalt des christlichen Bekenntnisses auf ihre eigene Weise dar, suchten aus sich selbst eine neue Beseelung, aus dem Studium der Natur eine neue Behandlungsweise. Der Erwerb anatomischer und perspektivischer Kenntnisse, die schärfere Beobachtung der Licht- und Luftwirkungen und im Zusammenhang damit die Ausbildung des Kolorits bis in seine zartesten Nuancierungen sprengten von selbst den Bann der alten Tradition. Der Mensch und die Welt wurden ein Gegenstand ernsten und liebevollen Studiums; die Wiederholung überkommener Typen, der schematische Idealismus schwanden dahin vor dem immer neuen Reiz der wirklichen Erscheinung, der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des Lebens.

Wenn so der Realismus die Kunst der Renaissance zur inneren und äusseren Wahrheit führte, so wies ihr die neu erschlossene Kenntnis der Antike den Weg zur Schönheit. Die Herrlichkeit des menschlichen Leibes, vor welcher die mönchisch beeinflusste Kunst des Mittelalters ihre Augen scheu verschlossen, enthüllte sich jetzt unter den Anregungen der Antike; sie wurde in den guten Zeiten der Renaissance ernst und streng, als ein Spiegel der Seele, aufgefasst, und erst die spätere Epoche sah die Ausartungen ins Ueppige und Lascive. Aber nicht bloss in den Formen und Farben, auch in der ganzen Auffassungs- und Darstellungsweise herrschte das ästhetische Gesetz. Nicht um ihres religiösen Inhalts, sondern um ihrer Schönheit und menschlichen Bedeutsamkeit willen wurden die alten und neuen Stoffe dargestellt; die Freiheit der individuellen Phantasie, der künstlerischen Persönlichkeit stand über Allem.

Dieses Vorwiegen des Subjektivismus in der Renaissance brachte es mit sich, dass auch die Stellung der einzelnen Künste zu einander bedeutsame Veränderungen erfuhr. Die Architektur sah die unbedingte Herrscherstellung, welche sie das ganze Mittelalter hindurch innegehabt, eingeschränkt durch die



Fig. 6 Palazzo Medici zu Florenz

zum unmittelbaren Ausdruck individueller Empfindung mehr geeigneten Kunstgattungen, insbesondere die Malerei; das Tafelgemälde errang erst jetzt die ausschlaggebende Bedeutung für das Kunstleben, welche es seitdem inne hat. Die von Flandern aus verbreitete Technik der Oelmalerei eröffnete ihm ganz neue Ziele und Wirkungen. Die gleichfalls dem Norden verdankte Erfindung neuer Techniken bildlicher Darstellung, des Holzschnitts, des Kupferstichs

und der Radierung, in Verbindung mit der Rolle, welche sie im kräftig aufblühenden Buchgewerbe spielen, verstärkte das Uebergewicht malerischer Darstellungsweise. Ihm vermochte sich auch die Plastik nicht zu entziehen, welche niemals ganz die abgeklärte Ruhe und Stilgrösse der Antike erreichte, aber durch individuelles Leben und charaktervolle Besonderheit der Erscheinung ihren Schöpfungen fesselnden Reiz verlieh. Das Relief insbesondere geriet bald auf eine Bahn, wo es mit der Malerei auf ihrem eigensten Gebiet zu wetteifern schien, indem es durch Verkürzung und Perspektive in seinen Kompositionen die Existenz eines vertieften Raums vorzutäuschen sucht. Selbst die Architektur vermochte sich diesen Lockungen der Schwesterkunst nicht zu entziehen. Auch sie geht — im Gegensatz zu der konstruktiven Strenge der Gotik — von dem male-



Fig. 7 Bibliothek von S. Marco zu Florenz

risch erfassten Raumbilde aus, dem die architektonischen Formen nicht als notwendiger Ausdruck organischen Lebens entwachsen, sondern das sie mehr wie eine edle Hülle umkleiden. So geht der Zug der Zeit auch hier dahin, die Malerei als die Hauptkunst der modernen Epoche zu konstituieren. Doch blieb in der besten Zeit der italienischen Renaissance, die etwa das Jahrhundert bis zum Tode Raffaels (1520) umfasst, die durch eine lange Tradition künstlerischer Erziehung bedingte Universalität des Schaffens bestehen. Bauen, Bilden und Malen wurde noch immer durchschnittlich in derselben Werkstatt gelernt, und so konnte es geschehen, dass die drei Hauptmeister — Lionardo, Michelangelo und Raffael — fast gleichmässig auf allen drei Gebieten der bildenden Kunst Bedeutendes leisteten. Aber auch an geringeren Talenten erwies sich diese Werkstatterziehung als segensreich; die Vertrautheit mit den Anforderungen der Plastik

und der Architektur gab auch dem Maler jenes bewundernswerte Raumgefühl, jene völlige Beherrschung monumentaler Aufgaben, welche seitdem nur selten wieder erreicht worden ist. Alles in allem betrachtet darf uns also diese Epoche als eine goldene Zeit der Kunst erscheinen, der nur etwa die Blüte der griechischen Kunst zur Seite gestellt werden kann.

Italien ist das Geburtsland der Renaissance und des Humanismus; hier steht die Kunst demzufolge in inniger Wechselwirkung mit der ganzen geistigen Bewegung der Zeit, sie ist eine Ausdrucksform neben vielen anderen für das



Fig. 8 Palazzo Strozzi zu Florenz

neue Lebensgefühl der Epoche. Die Aufnahme und Weiterbildung antiker Kunstformen konnte nur hier, im alten Lande antiker Kultur, geschehen und hatte nur hier innere Berechtigung. Soweit sich also das Wesen der Renaissance in der Anlehnung an die Antike ausdrückt, stehen alle nordischen Länder unter anderen Bedingungen. Sie empfingen sie nicht einmal als ererbtes Gut, sondern eher wie eine neue Mode, an deren Entstehung sie nicht teilgenommen. Der Vorgang lässt sich auch nicht vergleichen mit der Einführung der römischen

Kunst in die nordischen Barbarenländer ein Jahrtausend zuvor. Denn damals handelte es sich um den Anfang aller Kultur, jetzt besassen diese Länder eine

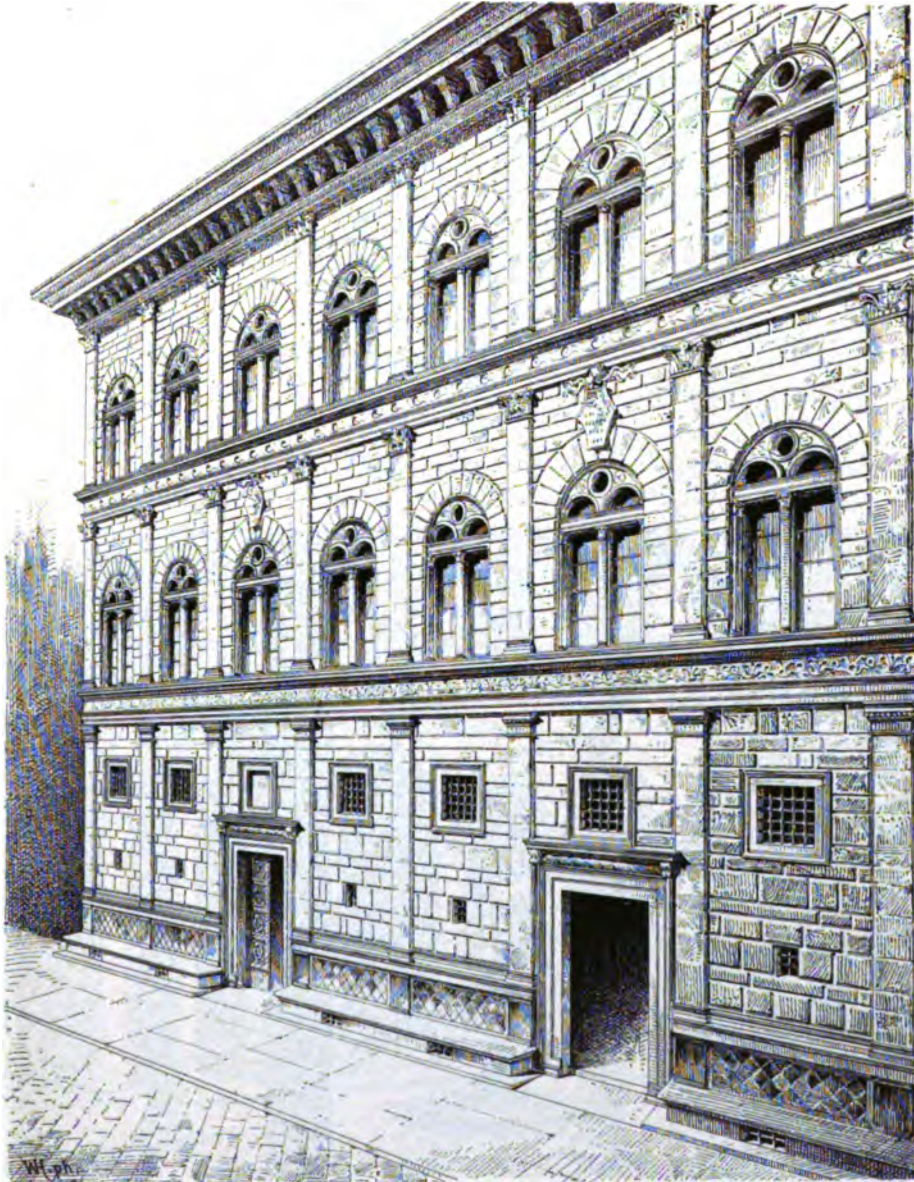


Fig. 9 Fassade vom Palazzo Ruccellai zu Florenz

reiche nationale Kunstthätigkeit, die grade in dieser Epoche vielfach neue Ansätze zu selbsteigener Weiterentwicklung aufweist. Den Realismus namentlich brauchte die italienische Renaissance dem Norden nicht zu bringen, er hat ihn, wie nicht bloss das Beispiel der flandrischen Malerschule zeigt, völlig selbständig

zu entwickeln vermocht. Das Verhältnis der Künstler zum Humanismus, der ja seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts auch im Norden eine Stätte fand, war hier stets ein weit loseres, mehr äusserliches; von gelehrter Bildung blieben die nordischen Renaissancemeister, mit wenigen Ausnahmen, noch weiter entfernt, als ihre italienischen Kollegen. So fehlten denn so ziemlich alle Vorbedingungen für die gleiche Entwicklung der Verhältnisse: die gelehrte Kultur, die nationale Bedeutung der neuen Stilformen, überhaupt der allgemeine politisch-soziale Aufschwung. Es fehlte, abgesehen von einigen wenigen Fürsten, das

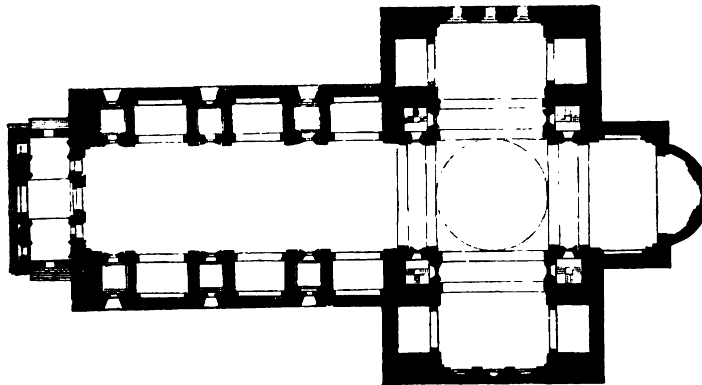


Fig. 10 Grundriss von S. Andrea zu Mantua



Fig. 11 Hof des Palazzo Gondi zu Florenz

Geschlecht der Mäcene, es fehlte die begeisterte Teilnahme eines ganzen Volkes; die Renaissance im Norden ist stets auf die Kreise der Fürstenhöfe und der reichen Patrizier beschränkt geblieben.

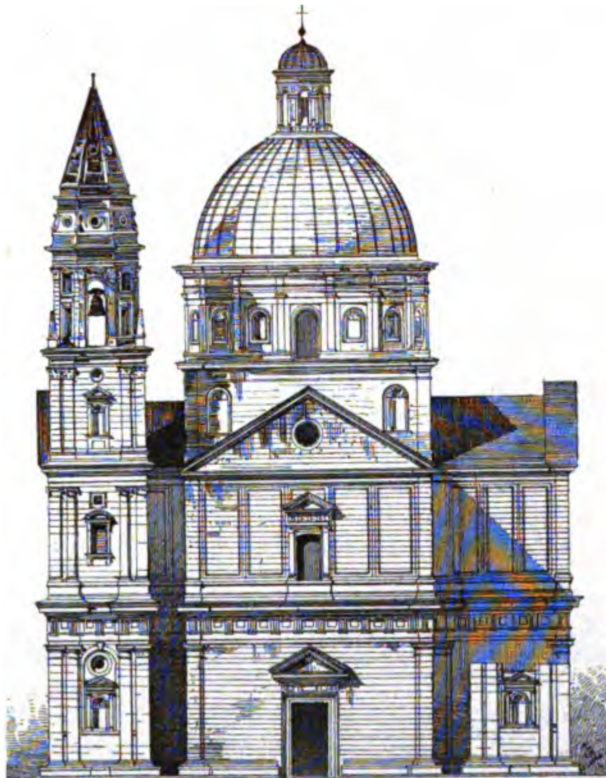


Fig. 12 **Fassade von Madonna di S. Biagio zu Montepulciano (Nach Laspeyres)**

So ist es vor allem ein merkwürdiges Zeugnis für die Triebkraft des neuen Kunstgeistes, wenn wir sehen, wie im Laufe des 16. Jahrhunderts die italienischen Formen der Architektur und Ornamentik auch in Deutschland, Frankreich und England Aufnahme zu finden beginnen und allmählich immer ausschliesslicher den Geschmack beherrschen, ohne dass ihnen doch ein lebendiges inneres Verständnis entgegen kommen konnte. Wie tief hat die Kenntnis der Werke italienischer Maler auf die gleichzeitigen deutschen Meister eingewirkt, so dass wir uns selbst Dürer und Holbein ohne diese Voraussetzung nicht denken können! Und dennoch vermochte die Quelle unsterblicher Schönheit, welche die italienische Renaissance wieder erschlossen, ein gleich üppiges und freies Wachstum der Kunst auf nordischem Boden nicht hervorzurufen. Der Grund hierfür lag sicherlich vor allem in den ungünstigen äusseren Umständen. Man muss nur die Aufgaben, welche ein kunstliebender und auf seinen Nachruhm bedachter Fürst, wie Kaiser Maximilian I., dem grössten deutschen Künstler seiner Zeit zu stellen vermochte, vergleichen mit den Werken, die Raffael für Julius II. ausführte, um an diesem einen Beispiel den ganzen grossen Kontrast zwischen den Lebensbedingungen der italienischen und der deutschen Renaissancekunst zu ermessen! Aehnlich stand es aber auch sonst; die monumentalen Aufgaben blieben der nordischen Renaissance versagt, einmal, weil die äusseren Mittel fehlten und der ganze Zuschnitt des Lebens ein engerer, bescheidener war, sodann aber, weil viele der besten und grössten Geister durch eine andere Aufgabe in Anspruch genommen waren: die Reformation.

Es liegt in der Eigenart der nordischen Völker begründet, dass sie den Inhalt über die Form, die Wahrheit über die Schönheit stellen: dieser Charakterzug ist der Entwicklung ihrer Kunst in dieser entscheidenden Epoche ebenso verhängnisvoll geworden, wie er sie zu Trägern der grossen Geistesbewegung gemacht hat, die im eigentlichen Mutterlande der Kirche trotz mannigfacher Ansätze niemals zur Entfaltung gelangen konnte. Die unerbittliche Wahrheitsliebe, die Richtung auf das Gedankenhafte, auf das selbständige Ergrübeln des Inhalts hat die nordische, namentlich die deutsche Kunst der Renaissance gemein mit den Lehren und Schriften der Reformatoren. Tiefe Durchdringung des Inhalts

althergebrachter Darstellungen mit der Fülle der Empfindung, neue Stoffe und kühne Wagnisse der künstlerischen Phantasie finden wir hier weit öfter als in den Werken der italienischen Meister, hinter denen diese Kompositionen an formaler Vollendung dagegen oft zurückstehen. Am freiesten bewegen sich die nordischen Künstler deshalb zumeist in solchen Werken, deren Ausführung dem ersten Entwurf am nächsten bleibt, in ihren Kupferstichen und Holzschnitten: in diesen, nicht in ihren Bauten, Skulpturen und Bildern ist die eigentliche Geschichte dieser Kunstbewegung geschrieben. Und von hier aus geht auch eine sichtbare Rückwirkung zur italienischen Kunst, deren Meistern wohl bewusst war, worin der Wert dieser unscheinbaren Blätter lag: hat doch selbst ein Raffael nicht verschmäht, die Kupferstiche und Holzschnitte Dürers in seinen Kompositionen zu benutzen!

Wie im einzelnen jedes Volk sich im Laufe der Entwicklung zu der neuen Kunst stellt, muss die folgende geschichtliche Betrachtung nachweisen. Da aber Italien dem modernen Geiste zuerst mit Entschiedenheit Bahn bricht und mit grossen Schritten dem übrigen Europa vorangeht, so wird seiner Kunst bei der Darstellung überall der erste Platz einzuräumen sein.

ZWEITES KAPITEL

Die Architektur der Renaissance

Italien[1])

Die Architektur der Renaissance war, wie wir gesehen haben, keine organische Weiterentwicklung der bisherigen Bauweise — wie etwa der gotische aus dem romanischen Baustil hervorging —, sondern ein neuer Anfang, ja eine bewusste Reaktion gegen die Gotik in Italien. Sie muss also aus den besonderen Verhältnissen dieses Landes heraus erklärt und verstanden werden. Italien war — ausser Südfrankreich etwa — das einzige Land, in welchem die Denkmäler der römichen Architektur, trotz aller Zerstörungen, noch so zahlreich und so grossartig vor den Augen der Lebenden standen, dass sich daraus eine fortwährende Einwirkung auf die Bauweise selbst ergab. In der That hat die Kenntnis und Anwendung gewisser architektonischer Formen des Altertums, wie der Säule, des Eierstabes, des Zahnschnittgesimses u. a. niemals ganz aufgehört und ist vorübergehend, in dem toskanisch-romanischen Stil des 12. Jahrhunderts, schon mit so viel Freiheit gehandhabt worden, dass man wohl berechtigt ist, von einer ‚Protorenaissance' zu sprechen. Es war also etwas ganz Natürliches, dass bei dem Wiederaufleben der antiken Idee im 15. Jahrhundert die Architekten ohne weiteres zu diesen Elementen der antiken Formensprache griffen und sie nun mit einem, durch den Kontrast einer zweihundertjährigen Herrschaft der Gotik gesteigerten Empfinden für ihren eigentümlichen Wert zur Anwendung brachten. Die Bauten, welche ihnen die Vorbilder lieferten, lagen zumeist in Trümmern, es konnte sich also zunächst nur um Detailbildungen handeln, die man mehr dekorativ verwendete, zum Teil selbst mit einer Hinneigung zum Bunten und Phantastischen, wie sie der lebhaft erregten Zeit eigen war. Erst genaueres Studium auf gelehrter Grundlage ermöglichte eine strengere Anlehnung an die Antike und eine Gestaltung der Bauformen aus dem Organismus der Bauwerke heraus, unter Verzichtleistung auf bloss dekorative Wirkungen und unter weiser Beschränkung der Zierformen auf das notwendige Mass. Schon hieraus ergeben sich für die Architektur die beiden Hauptepochen der Frührenaissance im 15. Jahrhundert (Quattrocento) und der Hochrenaissance im 16. Jahrhundert (Cinquecento), die dann meist auch auf die anderen bildenden Künste übertragen werden. Die

---

[1]) *J. Burckhardt,* Geschichte der Renaissance in Italien. 4. Aufl. Bearbeitet von H. Holtzinger. Stuttgart, 1902. — Der Cicerone. 8. Aufl. Leipzig, 1901. — *E. Muentz,* Histoire de l'art pendant la Renaissance. Italie. 3 Bde. Paris, 1889—95. — *A. Choisy,* Histoire de l'architecture. II. Paris, 1899. — *A. Schuetz,* Die Renaissance in Italien. (Lichtdrucke.) 4 Bde. Hamburg, 1882.

Renaissancearchitektur nimmt also etwa den umgekehrten Entwicklungsgang wie die voraufgehenden Stilepochen; auch in diesem Sinne darf sie in einen bestimmten Gegensatz zu den organisch entwickelten Baustilen gestellt werden.

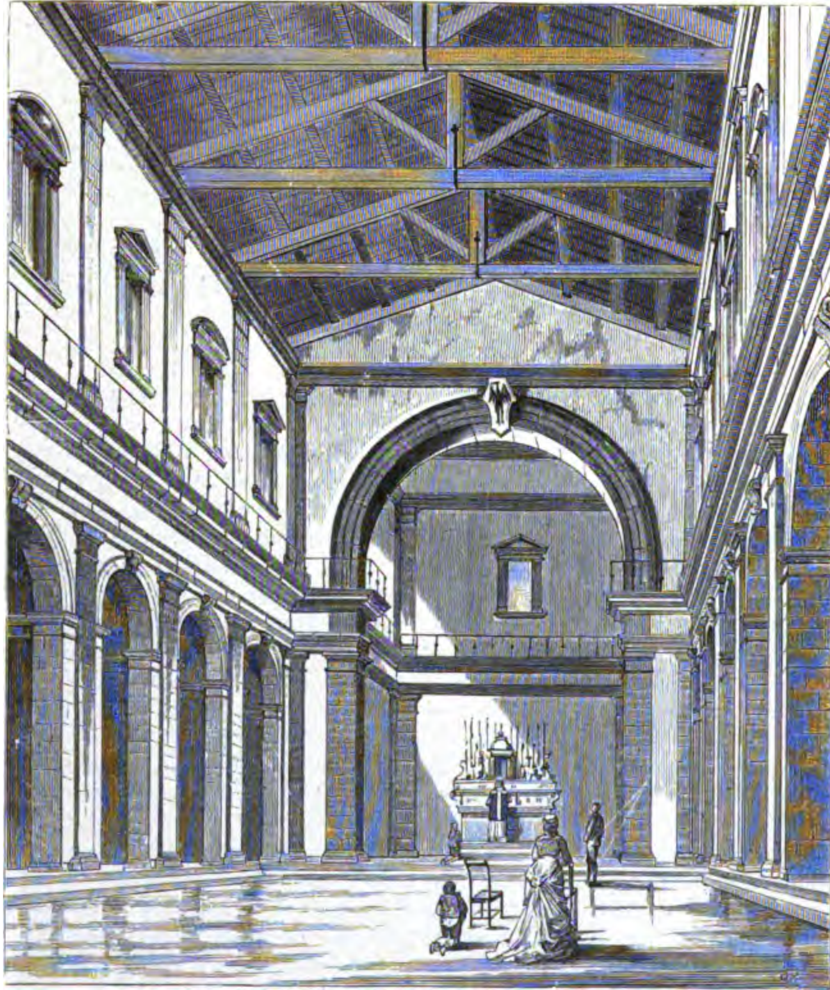


Fig. 13 Inneres von S. Francesco al Monte bei Florenz (Nach Schill gez. von Riess)

I. Periode: Frührenaissance[1])

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit jenes Uebergangs, welcher zwischen den bisherigen baulichen Traditionen, die in ihren konstruktiven Grundlagen unverändert blieben, und den antiken Formen zu vermitteln strebte. Beim Kirchenbau[2]) geht man gern auf die flachgedeckte, zuweilen auch auf die kreuz-

---

[1]) *R. Adamy,* Architektonik der Frührenaissance. Hannover, 1896.

[2]) *P. Laspeyres,* Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. Berlin und Stuttgart, 1882.

gewölbte Basilika zurück, strebt indessen diese konstruktiven Systeme nach Kräften durch die antiken Gliederungen zu charakterisieren. Doch macht sich das Verlangen nach weiten, schönen Raumbildungen, das bereits in der italienischen Gotik hervortrat, insbesondere durch die Vorliebe für grossartige Kuppelbauten geltend, für deren Ausführung die Resultate der kühnen mittelalterlichen Technik nicht verschmäht werden. Bei den Profanbauten — die entsprechend dem Bedürfnis der Zeit nach persönlichem Ruhm in den Vordergrund treten — bleiben die Grundzüge der mittelalterlichen Fassadenbildung gewahrt, namentlich das ebenso konstruktiv zweckmässige wie anmutige Prinzip der Fenstergliederung durch hineingestellte schlanke Säulen. Der Hauptreiz der neuen Bauweise liegt im Palastbau,[1]) der sich aus dem mittelalterlichen Burgenbau ebenso entwickelt, wie das höfisch prunkvolle, feingebildete fürstliche Leben dieser Epoche aus dem kriegerisch trotzigen, ritterlichen Dasein der früheren Zeit. Das Schmuckstück des Innenbaus sind die mit Arkaden, oft in mehreren Stockwerken, umzogenen Höfe.



Fig. 14 Hof des Palazzo Venezia zu Rom (nach Strack)

Mit dem antiken Formenkanon war es noch ziemlich willkürlich bestellt. Man ahmte zwar, was man von antiken Denkmälern zu sehen bekam, getreulich nach, jedoch meist ohne klare Vorstellung von den zu Grunde liegenden Verhältnissen, geschweige denn von den feineren Beziehungen der Glieder untereinander. Um so unbefangener waltet oft ein liebenswürdig phantastischer Zug in dieser Dekoration, die an Frische, Naivetät und Anmut ebenso hoch über den gleichzeitigen Werken der späten Gotik steht, wie die freie künstlerische Empfindung über verzopfter Handwerkspraxis. Daher üben gerade die Werke dieser Frührenaissance zumeist jene unwiderstehliche Anziehungskraft aus, welche ein schönes Vorrecht begeisterter Jugend ist.

---

[1]) Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana. Genua, herausg. von R. Reinhardt. Berlin, 1882. — Toskana, herausg. von J. C. Raschdorff. 1883. — Venedig, herausg. von O. Raschdorff. 1894.


Fig. 15 Turm an S. Spirito in Rom

Florenz,[1]) seit Langem eine Stätte der Kunst, ist auch die Wiege der Frührenaissance. Die Stadt erlebte im 15. Jahrhundert einen glänzenden Aufschwung nicht zum wenigsten durch die kluge Politik der Medici,[2]) die — eine Familie von Bankiers und Kaufleuten — durch ihren Reichtum und als Führer der Volkspartei, ohne eigentliches Amt und Titel, mit überlegenem Geist drei Generationen hindurch eine Herrscherstellung zu behaupten wussten. Aber nicht auf ihrer Politik beruht der Ruhm der Medici, sondern auf dem fürstlichen Mäcenatentum, das sie über Kunst und Wissenschaft ausübten; Cosimo († 1464) und sein Enkel Lorenzo Magnifico († 1492) treten besonders hervor. Mit den bedeutendsten Humanisten und Künstlern standen sie in regem Verkehr; zu dem Kreise Cosimos gehörte auch der geniale Meister, den schon seine Zeitgenossen als den eigentlichen Schöpfer des neuen Stils der Architektur bezeichneten, *Filippo Brunelleschi* (1377 bis 1446).[3])

Den grössten Ruhm bei seinen Landsleuten gewann *Brunelleschi* freilich durch ein Werk, das zunächst als Lösung eines bereits von früheren Zeiten gestellten Problems bedeutsam ist: die Ausführung der Florentiner Domkuppel (Fig. 1). Vorbereitet durch sorgfältige Studien der antiken Bauwerke in Rom während eines längeren Aufenthalts daselbst, unternahm er es seit 1420, auf dem achteckigen Unterbau nebst Tambour, den das vierzehnte Jahrhundert hinterlassen hatte, die gewaltige Kuppel zu wölben; 1434 wurde das Werk vollendet. Es übertraf als konstruktive Leistung alle früheren Bauten ähnlicher Art und wurde dadurch in der That ein „Lehrstück und Muster für die Baukunst der Renaissance", deren Vorliebe für den Kuppelbau durch diese grandiose Schöpfung sicherlich mit hervorgerufen ist. Im einzelnen war Brunelleschi an zum Teil ungünstige Bedingungen gebunden, namentlich durch den vorhandenen Unterbau, der nur eine Ausführung als ‚Klostergewölbe', aus acht im spitzen Bogen aufsteigenden Gewölbefeldern, gestattete; auch die Mangelhaftigkeit der Beleuchtung des Inneren durch die acht Rundfenster des Tambours ist nicht seine Schuld. Die Gestaltung der Kuppel als doppelte Schale mit gleichem spitzbogigem Profil, aufsteigend von einem gemeinsamen massiven Mauerring, das sorgfältig erdachte System der Verstrebungen der einzelnen ‚Sporen', Rippen und sphärischen Flächen untereinander, die Art der Ausführung ohne Lehrgerüst, die Idee der konstruktiv wie ästhetisch gleich wichtigen ‚Laterne'

---

1) *R. Davidsohn,* Geschichte von Florenz. Berlin, 1896. — *K. Brandi,* Die Renaissance in Florenz und Rom. Leipzig, 1900.

2) *Ed. Heyck,* Die Mediceer. Bielefeld und Leizig, 1897.

3) Die Architektur der Renaissance in Toskana, nach den Meistern geordnet. Dargestellt von der Gesellschaft San Giorgio ... München, 1885. (Monographien mit neuen Aufnahmen und Lichtdrucken.) — *C. von Fabriczy,* Filippo Brunelleschi. Stuttgart, 1892.

als Bekrönung des Ganzen — die nach seinem Modell erst 1467 vollendet wurde — sind dagegen Brunelleschis eigenstes Verdienst.

Immerhin haben andere Bauten dieses Meisters für die Genesis des neuen Stils grössere Bedeutung. In welcher Weise er, wo ein ganz selbständiges Verfahren möglich war, den Kirchenbau auffasste, zeigt die 1421 begonnene schöne Kirche S. Lorenzo zu Florenz. Es ist eine Neubelebung der flachgedeckten römischen Säulenbasilika (Fig. 2) in den edelsten Verhältnissen und grossartigster Raumentwicklung. Die Säulen, mit feinstem Geschmack der antik-korinthischen Ordnung nachgebildet, erhalten wieder das kämpferartige Gebälkstück, das die Archivolten um so schlanker erscheinen lässt. Die Seitenschiffe sind gewölbt und zwischen einer Pilasterordnung von niedrigeren Kapellennischen begleitet; über der Vierung erhebt sich eine bescheidene Kuppel. In verwandtem Sinne ist die 1436 begonnene Basilika S. Spirito nach seinen Plänen vollendet worden, deren Innerem die Herumführung der Seitenschiffe um Querbau und Chor schöne perspektivische Wirkungen verleiht. Von noch grösserer Wirkung auf die Architektur der Zeit wurden die beiden kleinen Centralbauten der Sakristei von S. Lorenzo (Fig. 3) (1428 vollendet) und der Kapelle Pazzi im Hofe von S. Croce. Hier giebt dem Inneren der vorherrschende Rundbogen den Charakter weicher Anmut und gliedert in ruhiger Würde die Flächen, denen Donatello u. a. ihren plastischen Schmuck schufen. Die Vorhalle der Pazzikapelle (Fig. 4) mit einem Tonnengewölbe auf korinthischen Säulen, das in der Mitte durch eine kleine Kuppel über eingespannten Querbogen unterbrochen wird, ist ein nicht minder anmutiges Werk.

Vielleicht noch glücklicher war Brunelleschi im Profanbau, denn er stellte im Palazzo Pitti (Fig, 5) für den florentinischen Palaststil ein Muster auf, das an majestätischer Wirkung nie wieder erreicht worden ist. Der Aufbau aus mächtigen, nur an den Rändern behauenen Steinquadern („Rustica"), den bereits die mittelalterlichen Bauten, wie der Palazzo Vecchio zeigen, ist hier mit gewaltigem Ernst zu künstlerischer Wirkung gebracht. Auf der Höhe des stark ansteigenden Terrains erhob sich der Palast, ursprünglich beschränkt auf eine Breite von sieben Fenstern — die niedrigen Seitenflügel sind Anbauten des 17. Jahrunderts — wie von Gigantenhänden getürmt, die wenigen grossen Einzelformen in allen drei Stockwerken gleichmässig wiederholend; nur die Behandlung der Rustikaquader ist in den beiden oberen Geschossen, die auch an Höhe um ein Geringes hinter dem Erdgeschoss zurückbleiben, etwas weniger derb und massig. Drei mächtige Thore, die sich im Erdgeschoss öffnen, die gleichmässigen hohen Fensterreihen der oberen Geschosse nehmen aber dem Bau das Festungsartige und geben ihm den, wenn auch strengen und grossartigen, so doch einladenden Charakter eines Palastes.



Fig. 16 Säulenkapitell aus dem Hof des Palastes von Urbino

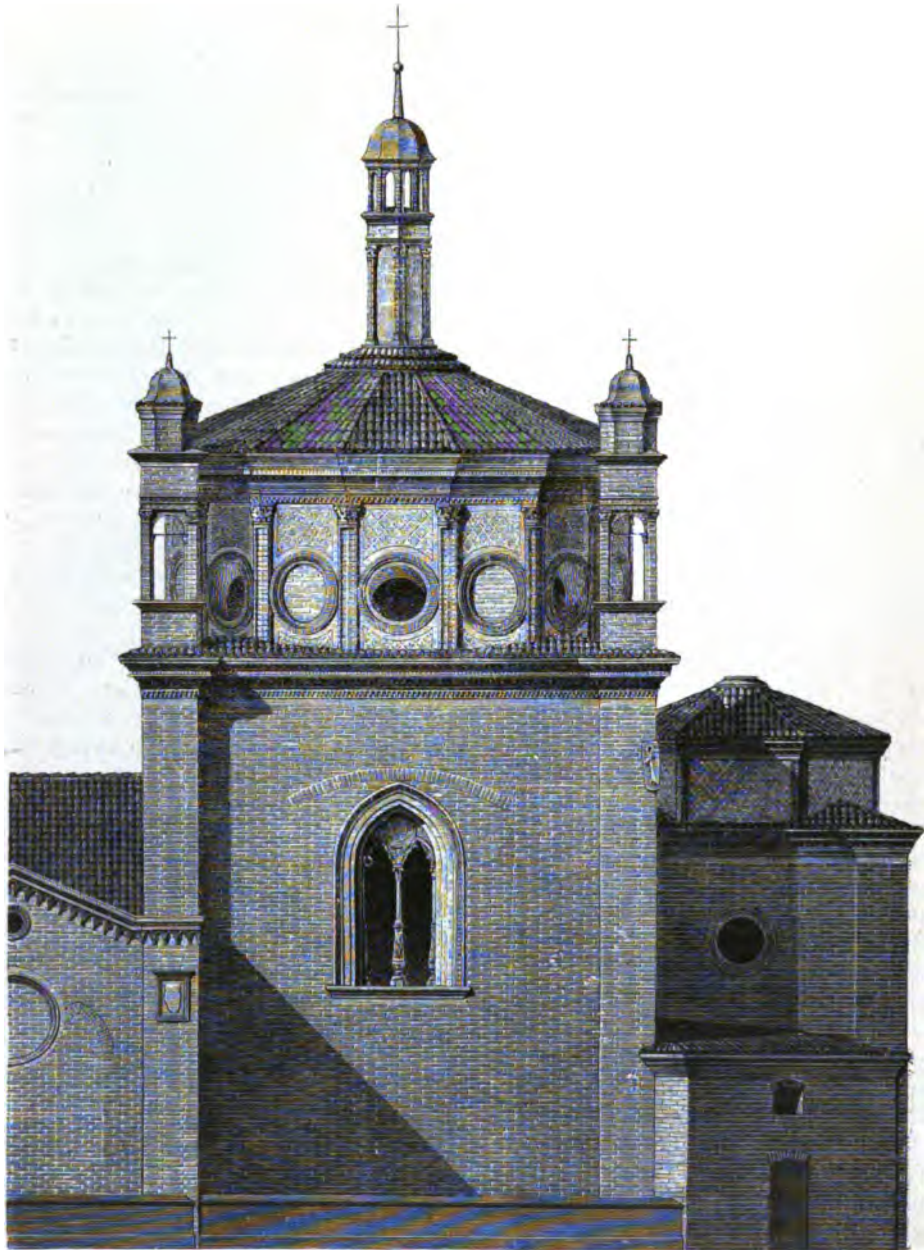


Fig. 17 Portinarikapelle an S. Eustorgio zu Mailand (Nach Paravicini)

Nicht jedem Bauherren mochte aber dieser Ernst der Auffassung so zusagen, wie dem ehrgeizigen und hochstrebenden Luca Pitti, und auch Brunelleschi selbst hat ihn in seinem Palazzo Pazzi (später Quaratesi), der etwa 1445 begonnen, erst gegen 1470, wahrscheinlich durch Giuliano da Majano vollendet wurde, mit

Bewusstsein ins Zierliche gemildert. Die Rustika ist hier aut das Erdgeschoss beschränkt und weniger derb gehalten, um mit den in Putzbau ausgeführten oberen Stockwerken zu harmonieren. Den gleichen Sinn für edle Schlichtheit bezeugt seine schöne Säulenhalle am Spedale degli Innocenti (dem Findelhause) auf Piazza dell' Annunziata, das früheste von manchen ähnlichen Werken, welche die öffentlichen Plätze von Florenz so monumental gestalten — und die anspruchslose Badia (Abtei) von Fiesole, mag sie nun von ihm selbst oder einem seiner Nachfolger ausgeführt sein.



Fig. 18 Klosterhof aus der Certosa bei Pavia

Was Brunelleschi mit schöpferischer Genialität begonnen, setzte *Michelozzo di Bartolommeo* (1396—1472) mit Verstand und Geschick fort. Er gab in dem für Cosimo Medici — jedenfalls erst nach 1434 — erbauten stattlichen Palazzo (jetzt Riccardi) (Fig. 6) der Rustika und den Stockwerkshöhen noch feinere Abstufungen und schloss den Aufbau durch ein mächtiges Hauptgesims wirkungsvoll ab. Der Hof mit seinen schönen Kompositasäulen, die durch elegante Bogen verbunden sind, ist das Vorbild zahlreicher Hallenhöfe im 15. Jahrhundert; Michelozzo selbst bildete den vorderen Hof des Palazzo Vecchio (1454) ähnlich. Seine Villen- und Klosterbauten wissen mit bescheidenen Mitteln sehr anmutige, freundlich-ernste Wirkungen zu erzielen, als Beispiel sei der schöne dreischiffige Bibliotheksaal des Klosters S. Marco (1441 vollendet) genannt (Fig. 7).

Der von diesen Meistern ausgebildete Stil des Florentiner Palastbaus blieb im allgemeinen das ganze 15. Jahrhundert hindurch für grössere und kleinere Bauten massgebend und wurde auch in den anderen Städten Toskanas angenom-

men. So sind in S i e n a die Paläste Spannocchi, Nerucci und Piccolomini zu nennen, letztere wohl nach Plänen des Florentiners *Bernardo Rossellini* (1409—64), dem auch die interessante Neuanlage einer ganzen Stadt verdankt wird. Durch ihn nämlich wollte Papst Pius II. seinen Geburtsort Corsignano nach einheitlichem Plan zur „Piusstadt“ P i e n z a umgestalten lassen, und die edle Baugruppe des Doms, des Bischofshofes und Palazzo Piccolomini legen davon noch heute Zeugnis ab.



Fig. 19 Fenster an der Fassade der Certosa bei Pavia

Seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte der florentinische Rustikabau im P a l a z z o S t r o z z i, angeblich von *Benedetto da Majano* 1489 begonnen und zur einen Hälfte 1504 vollendet (Fig. 8). Die Quadern sind hier rundlich behauen (Spiegelquadern), von geringerem Umfange und gleichmässiger geschichtet als im Palazzo Pitti, so dass der trotzige Ernst gemildert erscheint. Die glücklichen Verhältnisse der Stockwerkshöhen und Fenster, der Abschluss durch das wegen seiner Schönheit berühmte Kranzgesims (von *Simone Cronaca*) machen diesen Bau zum vollendetsten Typus des künstlerisch durchgebildeten Steinhauses.

Eine mehr schulgemässe, in strengerer Konsequenz durchgeführte Aufnahme der antiken Formen vertritt der aus vornehmer Patrizierfamilie stammende, vielseitig gebildete *Leo Battista Alberti* (1404—72), der durch seine Bauten wie durch seine Schriften[1]) nachhaltig auf die Zeitgenossen eingewirkt hat. Im ganzen ist er mehr feinfühliger Theoretiker als praktischer Künstler, wie er denn die Ausführung seiner Pläne meist Anderen überliess. Die Harmonie der Verhältnisse, der musikalische Zusammenklang des Bauwerks in seinen einzelnen Gliedern und mit der Umgebung stehen ihm überall voran. Diese Forderung aber sieht er am schönsten erfüllt durch die antiken Architekturformen, insbesondere die Säule. So gliedert er in der Fassade des Palazzo Rucellai (Fig. 9), den nach seinen Ideen Bernardo Rossellino (1446—51) ausführte, die Stockwerke durch antike Pilaster unter wohlberechneter Dämpfung der Rustika zu einer Quaderfläche, so gestaltete er die Fassaden der Kirchen S. Francesco zu Rimini (1446—55) und S. Andrea zu Mantua nach dem Vorbilde antiker Tempelfronten und Triumphbögen. Der mehr ästhetisierende Charakter seines Schaffens drückt sich darin aus, dass er hier, und in der reich inkrustierten Fassade von S. Maria Novella zu Florenz (1470) dem Gebäude eine dekorative Schauwand vorsetzt ohne inneren Zusammenhang mit der Architektur. Dass er aber auch für die Raumbildung neue grosse Aufgaben stellte, zeigt das — allerdings erst nach Albertis Tode ausgeführte — Innere von S. Andrea[2]), das zum erstenmal Kuppel- und Langhausbau zu organischer Verbindung bringt (Fig. 10). Durch Reduktion der Seitenschiffe auf Kapellenreihen ist das Langhaus ein einheitlicher, von mächtigem Tonnengewölbe überdeckter Raum geworden, der von einem ebenso gestalteten Querhaus durchschnitten wird; über der Vierung erhebt sich die Kuppel. Diese majestätische Raumgestaltung wirkt vorbildlich fort in der späteren Kirchenarchitektur.

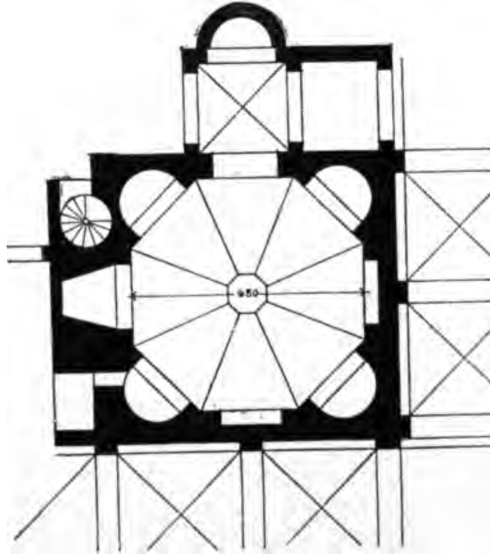


Fig. 20 Grundriss der Sakristei von S. Maria presso S. Satiro zu Mailand

Bedeutsame Ansätze zu neuer Entwicklung enthält auch die Thätigkeit der letzten Generation florentinischer Architekten, die bis ins 16. Jahrhundert hineinreicht. Die Ausgestaltung des Centralbaus auf der von Brunelleschi gelegten Grundlage förderte vor allem das Brüderpaar *Sangallo*[3]) durch reizvolle Grundrissbildung, wie sie zuerst *Giuliano da Sangallo* (1445—1516) in seiner Sakristei von S. Spirito versuchte, und durch elegantere Konstruktion der Kuppel. Die Madonna delle Carceri zu Prato (1485—91) ist das Meisterwerk des Giuliano, die Madonna di S. Biagio zu Montepulciano (1518—37) dasjenige

---

[1]) Della Pittura. Arte edificatoria (s. Opere volgari di L. B. Alberti ed. Bonucci. Firenze, 1843 und Quellenschr. für Kunstgesch. Bd. XI).

[2]) *E. Ritscher,* Die Kirche S. Andrea zu Mantua. Berlin, 1899.

[3]) *G. Clausse,* Les San Gallo. Paris, 1900.

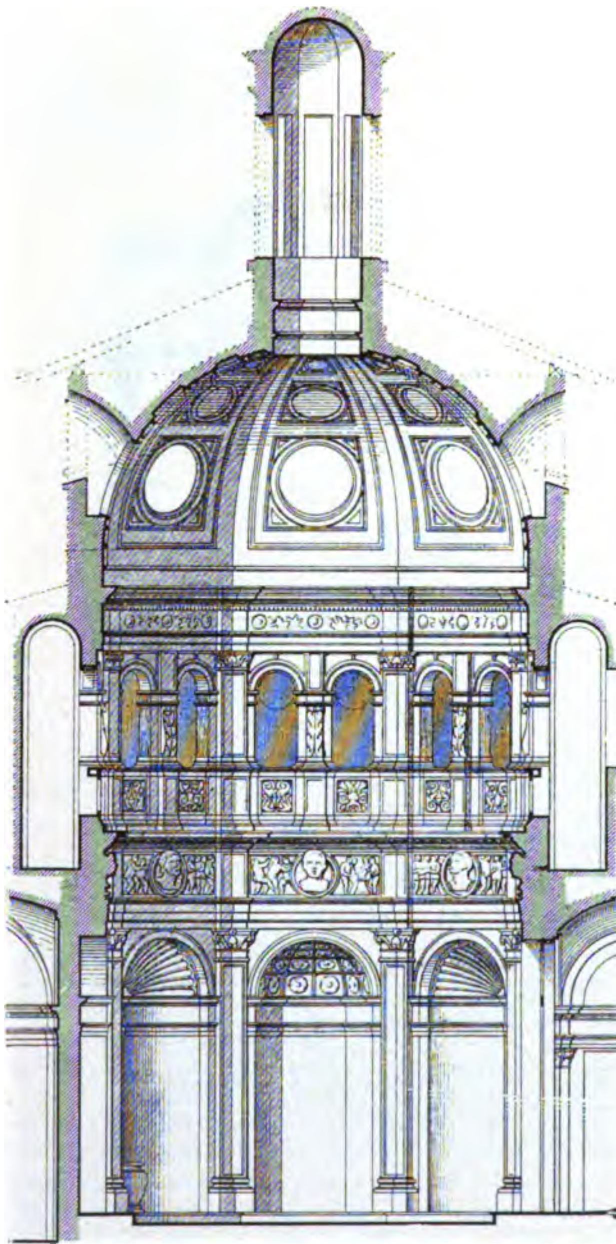


Fig. 21 Durchschnitt der Sakristei von S. Maria presso S. Satiro zu Mailand

des *Antonio da Sangallo* (1455—1534) auf diesem Gebiete. Beidemal steigt die Kuppel über einem griechischen Kreuz empor, dessen kurze Arme mit Tonnengewölben bedeckt sind; ein dazwischen geschobener Tambour giebt ihr Höhe und Leichtigkeit. An der Kirche Giulianos gehört das Detail, wie der schöne Balustradenumgang im Innern des Tambours und die blau-weissen Terrakottenfriese noch der heiteren Frührenaissance an, ja die Kapitelle der Wand-Pilaster zeigen selbst jene überzierliche goldschmiedartige Feinheit der Durchführung, welche auch die Säulen in dem Hofe von Giulianos Palazzo Gondi (Fig. 11), einem der malerisch reizvollsten in Florenz, charakterisiert. Die Formensprache an der Madonna di S. Biagio (Fig. 12) ist dagegen bereits von dem strengeren Ernst der Hochrenaissance durchdrungen. Die Anordnung zweier freistehender Glockentürme in den vorderen Winkeln des kreuzförmigen Grundrisses — nur einer davon ist ausgeführt — unterstützt hier wesentlich den Eindruck der frei und leicht aufstrebenden Kuppel. Bedeutend durch ihre Raumgestaltung und die weise Sparsamkeit des Schmukkes ist auch Antonios Kirche dell' Annunziata zu Arezzo, ein dreischiffiger Pfeilerbau mit lauter Tonnen- und Kuppelgewölben. Die sehr umfangreiche Thätigkeit und der Einfluss der Brüder *Sangallo* erstreckte sich über ganz Mittelitalien bis nach Rom, wo Giuliano im Dienste Pauls II. und seiner Nachfolger thätig war. Insbesondere geht auf ihre Anregungen zurück die interessante

Kuppelkirche Madonna dell' Umiltà zu Pistoja von dem sonst wenig bekannten *Ventura Vitoni* (1442 bis 1522), ein achteckiger Bau mit einer sehr fein komponierten Vorhalle.



Fig. 22 S. Maria delle Grazie zu Mailand

Neben solchen Schöpfungen, welche die Idee des Kuppelbaues bereits der Vollendung nahegebracht zeigen, erfuhr nun aber auch die schlichteste aller Formen des Langhausbaues, die Franziskanerkirche mit offenem Dachstuhl, gegen das Ende der florentinischen Renaissance noch eine monumentale Ausgestaltung: *Simone Cronaca,* der Meister des Hauptgesimses am Palazzo Strozzi und anderer Palastbauten, schuf in diesem Sinne S. Francesco al Monte bei Florenz, „das schöne Landmädchen", wie Michelangelo sie benannt haben soll (Fig. 13). Nur auf der Schönheit der fein abgewogenen Verhältnisse beruht der freundlich-ernste Eindruck des Innern; die völlig schmucklosen Bogen, Pilasterstellungen und Fensterumrahmungen sprechen bereits die Sprache der Hochrenaissance.

Schon früh wurde der Baustil der Renaissance über die Grenzen Toskanas hinausgetragen, zumeist durch florentinische Meister. In Rom [1]) konnte Papst Nikolaus V. (1447—53) von seinen grossartigen Bauplänen, wobei ihm L. B. Alberti und Bernardo Rossellino zur Seite standen, nur weniges ausführen, das seitdem auch verschwunden ist. So ist der unter seinem Pontifikat wenigstens begonnene Palazzo Venezia das erste Renaissancebauwerk in Rom, bedeutend namentlich durch die schöne Halle um den — unvollendeten — grösseren Hof: sie ist das erste Beispiel eines Pfeilerbaues mit vorgesetzten Halbsäulen, offenbar nach dem Muster des Kolosseums (Fig. 14). Dem Künstler dieses gewaltigen Palastes, *Giacomo da Pietrasanta,* gehört auch die Kirche S. Agostino (1479—83), gleichfalls mit Halbsäulenordnungen im Innern, wie auch bei S. Maria del Popolo (bis 1477). Ein Bau Sixtus' IV., der die architektonisch ganz schlichte Kapelle des päpst-

[1]) *E. Steinmann,* Rom in der Renaissance. Leipzig, 1899. — *P. Letarouilly,* Les édifices de Rome moderne. Paris, 1840. — *H. Strack,* Die Bauwerke Roms. Berlin, 1891. (Lichtdrucke.)

lichen Palastes durch *Giovanni de' Dolci* aus Florenz errichten liess, ist auch das Hospital von S. Spirito (1473—82) mit seinem schönen Campanile (Fig. 15).

In Neapel tritt die Renaissance gleichfalls schon früh in dem 1455—70 errichteten Triumphbogen Alfons' I. auf, dem Werke eines Mailänders, *Pietro*

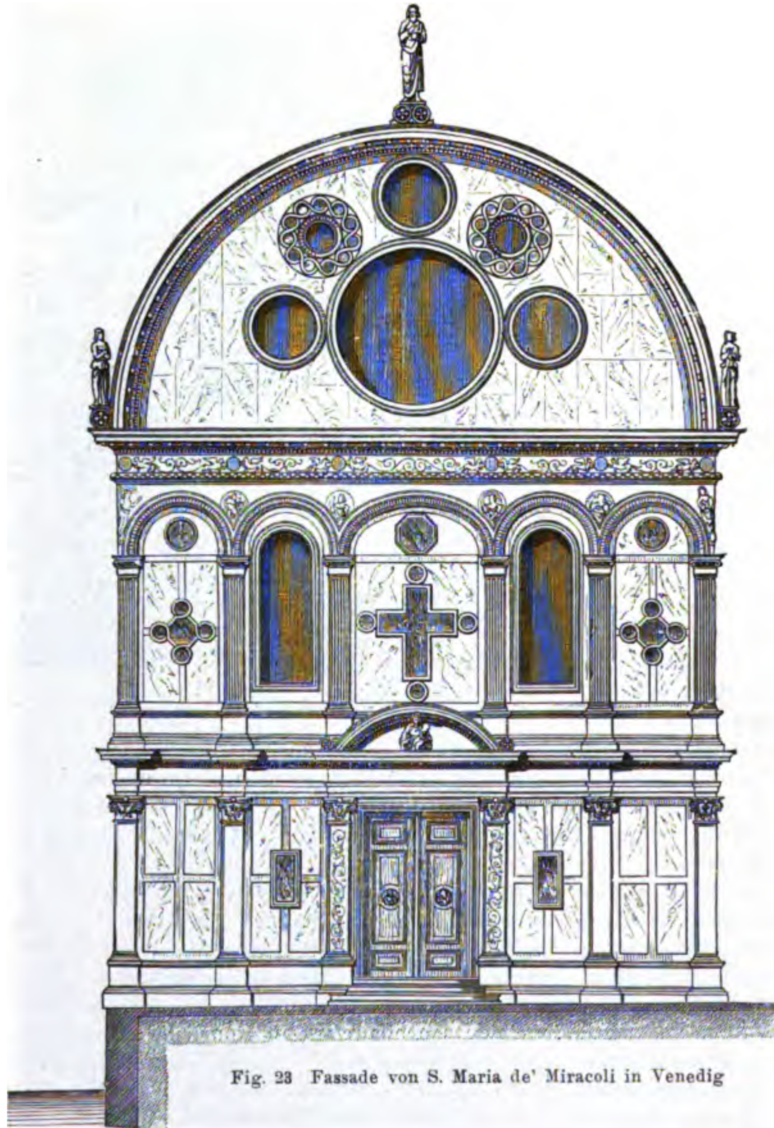


Fig. 23 Fassade von S. Maria de' Miracoli in Venedig

di Martino, und wird dann hauptsächlich durch den Florentiner *Giuliano da Majano* vertreten, der (seit 1485) die schöne Porta Capuana errichtete. Die um diese Zeit gebauten Paläste zeigen meist den florentinischen Rustikastil. Eigenartiger sind die Bauten des *Giovanni Donadio* aus Mormano in Calabrien, aber erst 1513 schuf ein Neapolitaner, *Gabriele d'Agnolo,* den Palazzo Gravina, einst von bedeutender und schöner Anlage, jetzt durch einen Umbau stark entstellt.

Den tiefsten Eindruck von den Werken nicht-florentinischer Architekten machte schon auf die Zeitgenossen der Bau des herzoglichen Palastes in Urbino[1]), von dem Illyrier *Luciano da Laurana* († 1479). Er galt ihnen als Muster eines fürstlichen Wohnsitzes durch Bequemlichkeit und vornehme Pracht. Die Schwierigkeiten des unregelmässigen und abschüssigen Terrains und des Anschlusses an einen älteren Bau sind von dem Architekten, der etwa von 1467 an hier thätig

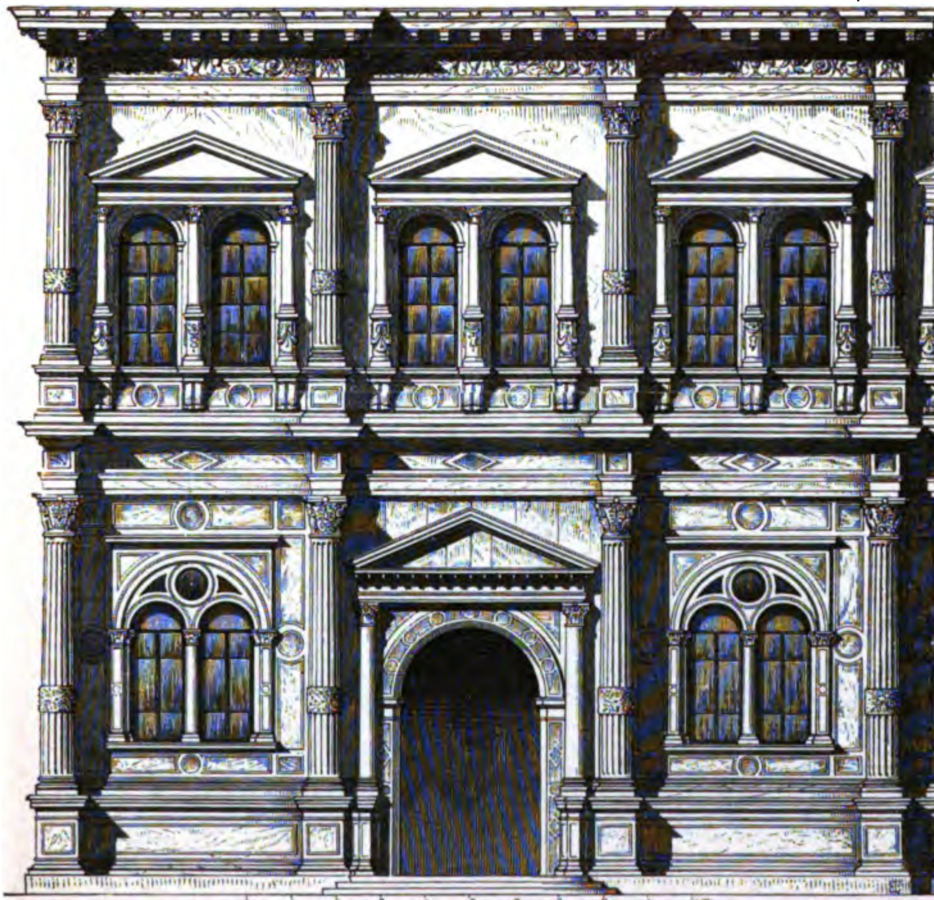


Fig. 24 Fassade der Scuôla di S. Rocco zu Venedig

war, meisterhaft überwunden. Ist schon die Fassade nach dem Vorhof durch eigenartigen Rhythmus in der Verteilung der Portale und Fenster ausgezeichnet, so steht der innere Arkadenhof durch die vornehmen Verhältnisse und klassisch reinen Detailformen (Fig. 16) bereits den Werken der Hochrenaissance nahe. Im Vergleich zu der derben Fülle der florentinischen Frührenaissance herrscht hier eine sichtbare Zurückhaltung; ruhige, fein abgewogene Flächen, begrenzt durch

---

[1]) *F. Arnold,* Der herzogl. Palast von Urbino. Leipzig, 1857. Eine Analyse des Baues bei *A. Schmarsow,* Melozzo da Forli p. 72 ff. — Vgl. *F. v. Reber,* Luciano da Laurana. Sitzungsberichte d. Bayr. Akademie d. Wissensch. 1889.

massvoll profilierte Gesimse, bestimmen den Eindruck; auf Rustika ist ganz verzichtet, als Schmuck des Frieses genügt eine Inschrift in monumentalen Buchstaben. — Die Spuren dieses bedeutenden Künstlers lassen sich noch in anderen Bauwerken, wie dem Palazzo Prefettizio zu Pesaro (begonnen vor 1465) und dem Palast in Gubbio (1474 bis 80) verfolgen, seine dauernde Einwirkung auf die Geschichte der Kunst beruht aber darauf, dass er der Lehrer des eigentlichen Begründers der Hochrenaissance war, des *Donato d'Angelo*, genannt *Bramante* (1444—1514).

Wenn die Jugend Bramantes, der in einem Dorfe bei Urbino geboren war, offenbar unter dem Eindruck des dortigen grossen Palastbaues stand, so hat er

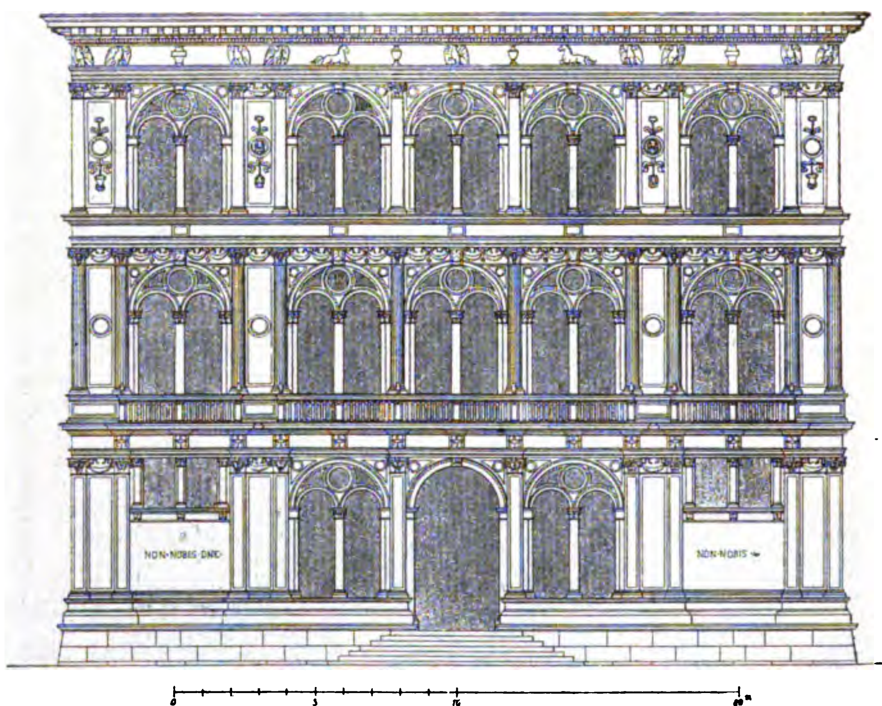


Fig. 25 Palazzo Vendramin-Calergi zu Venedig

dann die erste Zeit seines selbständigen Schaffens (bis 1499) in Mailand[1]) verlebt, wohin ihn vielleicht derselbe Herrscher aus dem Geschlechte der Sforza, Ludovico Moro, berief, der auch dem zweiten Schöpfer der Hochrenaissance, Lionardo da Vinci, hier eine Stätte bereitete. Bramante hat der Frührenaissance in Mailand und in der ganzen Lombardei[2]) so tief den Stempel seines Geistes eingeprägt, dass sie fast von ihm geschaffen erscheint. Doch waren schon vor ihm andere Renaissancemeister hier thätig, wie *Michelozzo*, dessen Portinarikapelle an S. Eustorgio ein höchst bezeichnendes Denkmal des lombardischen

[1]) *G. Mongeri,* L'arte in Milano, 1872. — *C. Romussi,* Milano ne' suoi monumenti. 2. Aufl. Milano, 1893.

[2]) *A. G. Meyer,* Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. 2 Bde. Berlin, 1897—1900.

Uebergangsstils ist. Im alteinheimischen Backstein bauausgeführt, klingt sie im Innern wie Aeussern (Fig. 17) vernehmlich an die Pazzikapelle und die Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz an. Eine ähnliche Uebergangsstellung nimmt der reiche Terrakottabau des Ospedale maggiore zu Mailand, 1456 von dem Florentiner *Antonio Filarete* begonnen, ein und derjenige Teil der Certosa von Pavia, welcher in diesen Jahrzehnten (1453—81) nach mehr als halbhundertjähriger Unterbrechung des Baus unter der Leitung des *Guiniforte Solari* entstand.[1]) Es sind dies die beiden schönen Klosterhöfe (Fig. 18), deren zierliche

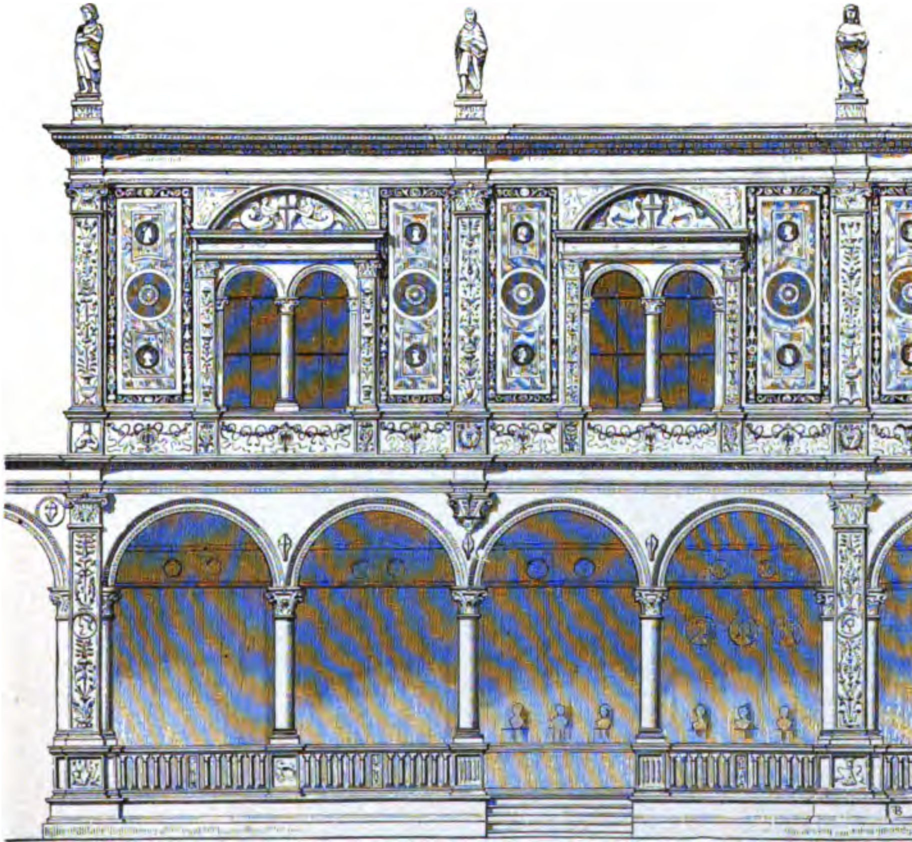


Fig. 26 Loggia del Consiglio zu Verona

Rundbogenarkaden mit dem reichen Terrakottaschmuck, mit Halbfiguren in den Medaillons, Putten und Rankenfriesen in den Archivolten bereits reinen Renaissancegeist verraten, während derselbe Baumeister in der Architektur des Querschiffes und Chors, sowie der in drei Galerien abgestuften Kuppel (vgl. Fig. 18) sich an den älteren lombardischen Uebergangsstil anschliesst. Das am meisten charakteristische Werk der lombardischen Frührenaissanae ist die Fassade der Certosa, wie sie nach mehrfachen Abänderungen des Entwurfs 1491—96 durch *Giovan Antonio Omodeo*, später (1500—1507) durch *Benedetto Briosco* mit zahl-

---

[1]) *L. Beltrami*, La Certosa di Pavia. Milano, o. J. (Lichtdrucktafeln.)

reichen Gehilfen ausgeführt wurde. Hier ist weisser Marmor das hauptsächlichste Material in Verbindung mit farbigen Inkrustationen (Fig. 19). Eine verschwenderische Fülle von Statuen in Nischen, Reliefs, Medaillons, kandelaberartigen Fenstersäulen, Festons, Wappen u. s. w. ist über das ganze untere Stockwerk ausgegossen; im oberen beschränkt sich der Flächenschmuck weislich auf Marmorinkrustation, so dass die architektonische Grundform, die sich dem lombardisch-mittelalterlichen Typus der Kirchenwand anschliesst, hier wenigstens klar hervortritt. Immerhin bleibt es die geschwätzigste aller Kirchenfassaden, seltsam genug für den schweigsamsten aller Orden ausgeführt. Das monumentale Hauptportal und die reinere Architektur der oberen Fassade stehen vielleicht schon unter dem Einfluss *Bramantes*, dessen überlegene Kunst gegen Ende des Jahrhunderts die ganze lombardische Architektur beherrschte.

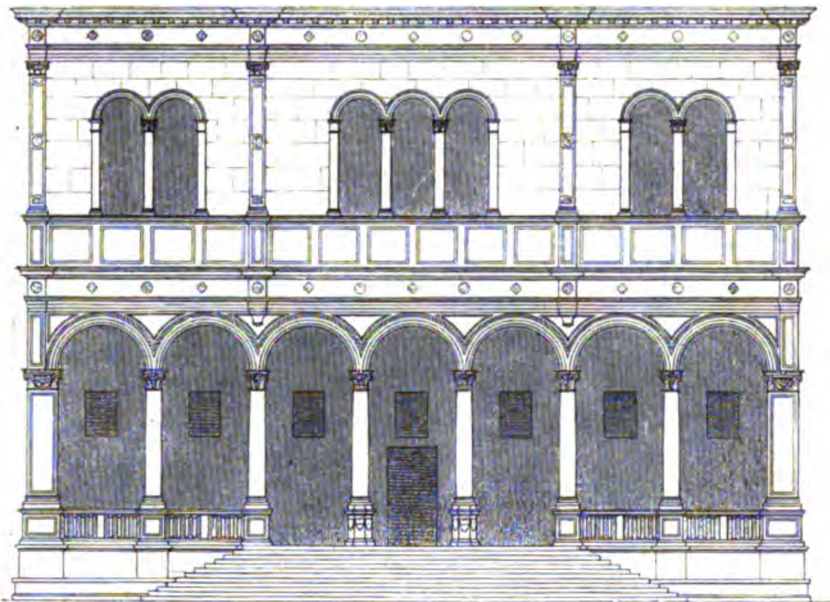


Fig. 27 Loggia del Consiglio zu Padua

In *Bramantes* eigenem Schaffen tritt von allem Antang die Idee des Centralbaus[1]) hervor, der er später auf der Höhe seiner Kunst in den Plänen zur Peterskirche glänzendsten Ausdruck geben sollte. So schuf er als sein frühestes Werk in Mailand (etwa seit 1480) die (jetzige) Sakristei an der Kirche S. Maria presso S. Satiro auf achteckigem Grundriss (Fig. 20), der durch tiefe, diagonal gestellte Nischen sich dem Viereck annähert; flache Blendnischen dazwischen lösen die Wandflächen auf. Im oberen Geschoss, über einem breiten, reich mit Bildwerk gezierten Friese, zieht sich ein Umgang herum, der zwischen den Pfeilern sich mit je zwei Rundbögen nach dem Innern zu öffnet (Fig. 21). Die achtteilige Kuppel mit grossen Rundfenstern und schlanker Laterne lässt ein reich-

---

1) *H. Strack*, Centralkirchenbauten des XV. und XVI. Jahrhunderts in Oberitalien. Berlin, 1882 (S.-A. aus Zeitschr. f. Bauwesen 1877 ff.). — Vgl. auch *H. Strack*, Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin, 1889.

liches Licht auf die so mannigfach belebten Flächen und Gliederungen fallen; zu der höchst luftigen und wohlthuenden Raumwirkung gesellt sich eine Dekoration von vollendeter Schönheit. Auch die Südfront der Kirche mit ihrer architektonisch vornehmen Formensprache ist wohl Bramante zuzuschreiben. Aehnlich ist die Anlage der kleinen Klosterkirche Canepanova zu Pavia (1492), in grösseren Dimensionen wölbte er über einem weiten Viereck mit kurzen, halbrund geschlossenen Querarmen die Kuppel des Chorbaus von S. Maria delle Grazie in Mailand (1492—99), die nach aussen ein zeltartiger Polygonbau umgiebt (Fig. 22). Die Gliederung und Dekoration der unteren Teile, die allein Bramante ausführte, ist auch hier von entzückender Feinheit. Das Beispiel einer monumentalen Kirchenfassade von grandioser Einfachheit stellte er vielleicht noch selbst in Abbiate Grasso hin, aber auch sonst ist bis zum Schlusse des Jahrhunderts kaum ein Bauwerk von Bedeutung in Mailand und der westlichen Lombardei entstanden, dem nicht der echt architektonische Sinn, das feine Empfinden für Massverhältnisse, die Fülle der dekorativen Phantasie Bramantes zu Gute gekommen wäre. So rief das Vorbild von S. Maria delle Grazie das schöne Santuario della Madonna bei Crema (1493) und die Incoronata in Lodi (1488) von *Giovanni Battagio* hervor, und auch das Oktogon der Vierung am Dom zu Pavia, die Madonnenkirchen zu Busto Arsizio und Saronno, sowie S. Magno zu Legnano sind Denkmäler des lombardischen „Stile Bramantesco". Die Auflösung des Unterbaues in Nischen, des Oberbaues in Arkaden mit Umgang, die zeltförmige Ueberdachung der Kuppel, die Feinheit der Gliederung und Dekoration bilden ihre gemeinsamen Eigenschaften. An dem neuen Ideal raumbildender Kunst, das sich hier gestaltete, hatte sowohl das Studium antik-alt-



Fig. 28 Portal der Kirche Corpus Domini zu Bologna

christlicher Bauwerke Anteil — von denen in S. Lorenzo zu Mailand eines der erhabensten Denkmäler vor Augen stand — als auch die nationale Tradition der mittelalterlich-lombardischen Architektur. Die Tendenz zu malerischer Gruppierung der Baumassen, zu abwechselungsreicher Gliederung der Mauerflächen, zu zierlicher, oft überladener Dekoration in Stein und Terrakotta lag in den romanisch-gotischen Bauwerken der Lombardei schon ausgesprochen. So bietet diese lombardische Frührenaissance ein stilistisch eigenartiges und lehrreiches Gegenbild zur florentinisch-mittelitalienischen, neben der sie — allerdings unter dem Einfluss des Urbinaten Bramante — bestimmte, auf die Hochrenaissance hinführende Elemente mit gleicher künstlerischer Kraft und Klarheit entwickelt hat.



Fig. 29 Palazzo Isolani-Bolognini zu Bologna

Keine so allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung beansprucht die Architektur der Frührenaissance in Venedig,[1]) dem Vorort der östlichen Hälfte Oberitaliens. Die Gotik behielt hier bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein ihre Herrschaft, und als dann die Renaissance aufgenommen wurde — durch lombardische Bauleute eingeführt, wie noch der für die meisten üblich gewordene Familienname der *Lombardi* bezeugt — da geschah dies fast ausschliesslich in dem Sinne einer neuen Dekorationsweise für die in ihrem baulichen Organismus unverändert bleibenden Werke. Keiner der grossen architektonischen Gedanken des florentinischen Kirchen- und Palastbaus und der lombardischen

---

[1]) *P. Paoletti di Osvaldo,* L'Architettura e la Scultura del Rinascimento in Venezia. Venezia, 1890. 2 Bde. (Lichtdrucktafeln.) — *G. Pauli,* Venedig. Leipzig, 1898.

Centralanlagen hat hier eine entscheidende Förderung erfahren. Dazu fehlte es in Venedig an Raum und an wirklich monumentalen Vorbildern. Das Schema byzantinischer Kuppelkirchen, wie es S. Marco bot, lebt fort in Bauten wie S. Giovanni Crisostomo (seit 1437). Der Chor von S. Zaccaria (seit 1458) mit Umgang und Kapellenkranz ist noch völlig gotisch, im Schiff werden die Kreuzgewölbe von Säulen auf hohen Piedestalen getragen. Die Fassade ist das ausgeprägteste Beispiel jenes einförmigen venetianischen Stockwerkbaues, den in kleineren Verhältnissen und durch geschickte Verwendung bunter Marmorinkrustation reizvoller gestaltet auch die Fassade von S. Maria de' Miracoli (Fig. 23) zeigt. Dieses Kirchlein, 1480 bis 1483 von *Pietro Lombardi* und seinen Söhnen erbaut und dekoriert, bleibt trotz seiner architektonischen Unbedeutendheit auch im Hinblick auf das Innere ein Schmuckstück der venetianischen Frührenaissance, in der ihr heiteres Prachtbedürfnis und ihr Streben nach farbigem Flächenschmuck zum liebenswürdigsten Ausdruck kommt. Noch reicher und phantastischer gestaltet sich die Fassade der Scuola (Bruderschaftsgebäude) von S. Marco (1485), während in der erst dem 16. Jahrhundert angehörigen Scuola di S. Rocco (Fig. 24) doch bereits ein Streben nach kräftigerer architektonischer Gliederung auftritt, wie es sich inzwischen am venetianischen Palastbau hatte entwickeln können. In seinem Grundtypus verblieb dieser bei der alten Disposition, wie sie aus den örtlichen Verhältnissen und den Beziehungen zum Wasser sich ergab. Wuchtiger Ernst, wie er beim florentinischen Rustikapalast natürlich ist, musste diesen Bauten, in deren Fassadenbildung noch immer die mittelalterliche Auflösung der Front in Loggien nachklingt, von selbst fern bleiben. Doch zeigt immerhin die Reihe der Palastbauten, wie sie vom bunt inkrustierten Palazzo Dario (um 1480) an sich entwickelt, die blosse Flächendekoration allmählich ersetzt durch ernstere architektonische Formen. Am reinsten tritt die neue Formensprache in den Halbsäulenordnungen und den schönen geteilten Fenstern der Paläste Corner-Spinelli und Vendramin Calergi (Fig. 25) auf, die als die künstlerisch bedeutsamsten Schöpfungen dieser dekorativen Prachtarchitektur gelten müssen. Grösseren Aufgaben gegenüber, wie sie der Hof des Dogenpalastes stellte, versagte diese allerdings leicht. So blieb der einzige bedeutende Hofbau Venedigs ein Konglomerat von oft höchst reizvollen Einzelheiten — wie der 1477 noch halb gotisch gestaltete Arco Foscari hinter der Porta della Carta, die 1498 ausgeführte prachtvolle „Riesentreppe“ und der nach S. Marco zu gelegene Fassadenteil — ohne höhere architektonische Einheit.

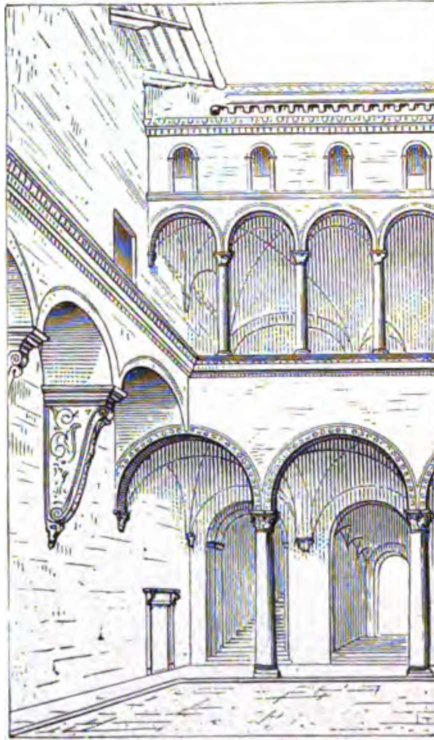


Fig. 30 Hof im Palazzo Fava zu Bologna

In den übrigen Städten Oberitaliens steht die Architektur dieser Zeit wechselnd unter lombardischem und venetianischem Einflusse. So ist der wunderliche

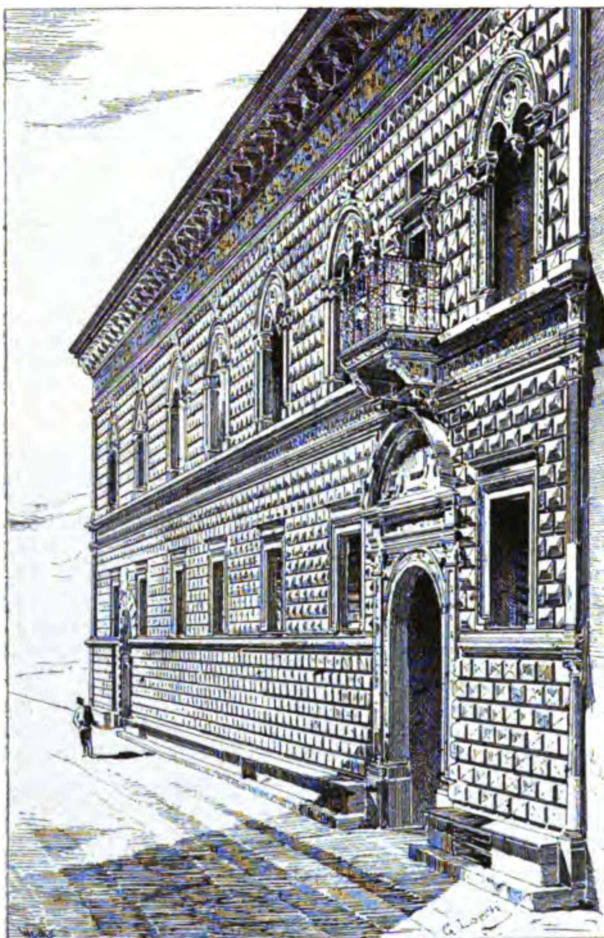


Fig. 31 Palazzo Bevilacqua zu Bologna

Bau der Kirche S. Maria de' Miracoli zu Brescia (nach 1480) seiner architektonischen Grundlage nach dem Boden des venetianisch - byzantinischen Kuppelbaus entwachsen, während die überreiche Dekoration lombardischen Charakter trägt. Auch der schöne Palazzo municipale daselbst ist im lombardischen Geschmack begonnen, im venetianischen (erst gegen 1550) vollendet worden. Eine ähnliche Zwischenstellung nehmen die Bauten von Cremona und Mantua ein, während diejenigen von Verona und Padua naturgemäss mehr der venetianischen Art zuneigen. Die Loggia del Consiglio zu Verona von *Fra Giocondo* (1435—1515) ist eines der schönsten Beispiele eines in dieser Zeit häufigen Typus des Municipalpalastes (Fig. 26). Noch feiner und reizvoller in seiner Anlage ist das entsprechende Gebäude in Padua (Fig. 27), 1493 nach dem Entwurf eines Paduaner Patriziers begonnen, aber erst 1523—26 von Biagio Rossetti aus Ferrara vollendet. Das Verhältnis zwischen der unteren Säulenhalle und dem Obergeschoss, mit den nach venetianischer Manier gruppierten Fenstern, ist hier aufs glücklichste abgewogen, der ganze Bau durch vornehme Einfachheit ein Muster seiner Art.

Die Kirchenbauten der Emilia — des Gebiets zwischen Po und Apennin — verbinden in dieser Epoche oft in eigentümlicher Weise die Grundrissform der Basilika mit Momenten des Centralbaus und setzen Kuppeln und Tonnengewölbe auf Säulenreihen. Charakteristisch ist auch eine ausgiebige architektonische Bemalung aller Bauglieder des Innern. Hierher gehören u. a. die Säulenbasiliken S. Sisto in Piacenza (1499—1511) und S. Francesco in Ferrara, 1494 durch *Biagio Rossetti* begonnen, während S. Giovanni in Parma (1510) und S. Benedetto in Ferrara (1496 begonnen) bei ähnlicher Anlage den Pfeilerbau aufweisen. Der Kern des Baues ist in diesen Kirchen stets schlichter Backstein, die architektonischen Gliederungen, namentlich Säulen und Kapitelle, sind meist aus Marmor. Dieselbe Vereinigung von Ziegel- und Hausteinbau weisen auch die



Fig. 32 Marmor-Ornament an der Kathedrale zu Lugano

Paläste von Ferrara[1]) auf — darunter Palazzo Scrofa-Calcagnini von Biagio Rossetti mit schöner und stattlicher Hofanlage —, während in Bologna der Backstein fast ausschliesslich herrscht. Grössere Kirchenbauten wurden hier durch den noch immer unvollendeten Dom S. Petronio hintangehalten, aber in einigen kleineren Werken, wie S. Maria di Galliera und dem prunkenden Backsteinportal der Kirche Corpus Domini (1478—81) (Fig. 28), lebt die ganze fröhliche Naivetät der Frührenaissance. Besonders stattlich entfaltet sich der Backsteinbau in den Bologneser Palästen, deren Physiognomie nach aussen hin hauptsächlich durch die fortlaufenden Strassenhallen im Erdgeschoss bestimmt wird.[2]) Sie verhinderten zwar eine grossartige Fassadenbildung — schon dadurch, dass sie das Hauptportal versteckt halten —, gaben aber dem Aufbau Leichtigkeit und Anmut. Eines der frühesten Beispiele, das noch Gotik mit Renaissance reizvoll vermischt, ist Palazzo Isolani-Bolognini (1453) (Fig. 29), eines der reichsten Palazzo Fava (1483). Hier bietet auch der Hof (Fig. 30) eine gute Anschauung von dem malerischen Reichtum, den diese Palastbauten gerade nach innen

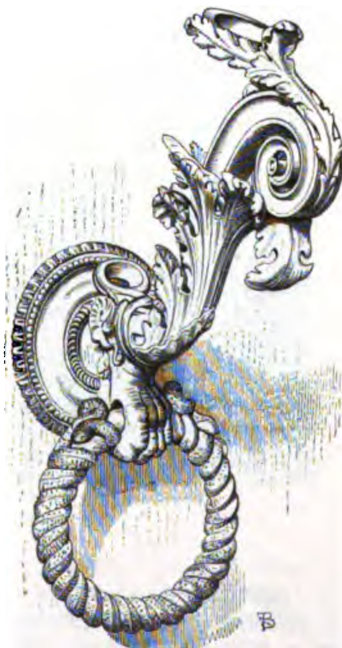


Fig. 33 Fahnen- oder Fackelhalter zu Siena

[1]) *G. Gruyer*, L'Art Ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris 1897. 2 Bde.

[2]) *F. Malaguzzi Valeri*, L'Architettura a Bologna nel Rinascimento. Rocca S. Casciano, 1899.

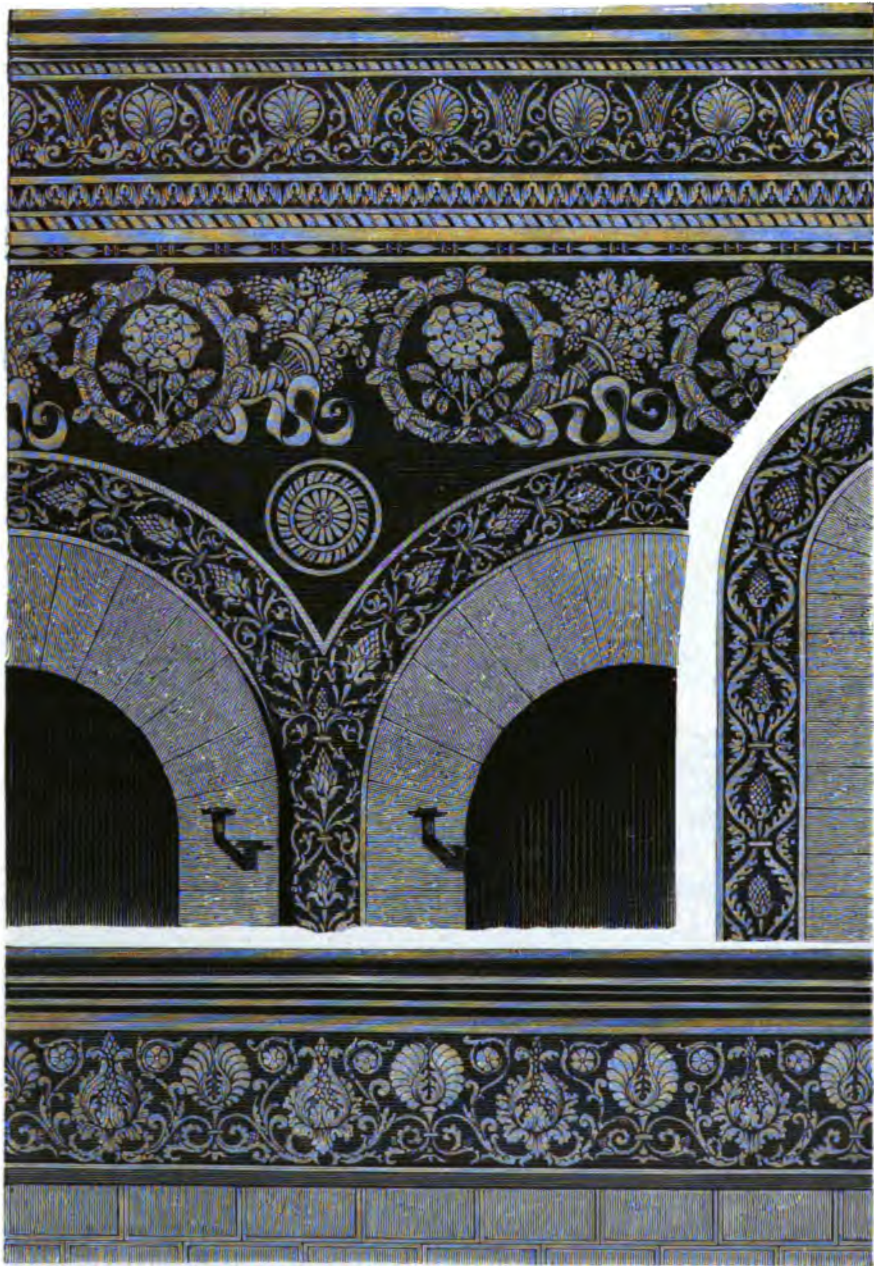


Fig. 34 Sgraffitofassade zu Florenz

hin entfalten. Die Verdoppelung der Säulenzahl im Oberstock, die Weiterführung der Galerie auf reich geschmückten Konsolen sind immer wiederkehrende Motive. Besonders edel und zierlich ist der Hof von Palazzo Bevilacqua (1481), der auch als einziger dieses Stils nach aussen keine untere Halle und eine nach

Florentiner Muster aus Quadern — in zierlicher Facettierung — aufgebaute Fassade besitzt (Fig. 31).

In der oberitalienischen Frührenaissance tritt ein Element besonders hervor, das für den Stil überhaupt charakteristisch ist und nicht am wenigsten dazu beiträgt, den Bauten der Zeit jenen oft hinreissenden Zauber der Schönheit zu verleihen: der Reichtum und Geschmack des Ornaments. Wenn der Schmucksinn der Oberitaliener, insbesondere der Lombarden, sich gern auch am Aeusseren ihrer Bauten bethätigt, so waltet er sonst vorzugsweise im Inneren bei der Dekoration von Altären, Kanzeln, Lesepulten, Weihbecken, Chorschranken, Grabmälern in den Kirchen, von Thüren, Nischen, Wandverkleidungen, Kaminen u. a. in den Palastbauten. Die Grundzüge sind durchweg die gleichen, denn auch die kirchliche Dekoration trägt in dieser Zeit fast durchweg einen weltlichen Charakter (Fig. 32), ganz im Gegensatz zu der voraufgegangenen Epoche, welche hierfür bis in Einzelheiten einen eigenen geistlichen Stil ausgebildet hatte. Wenn in der Konstruktion und im eigentlich Architektonischen die Frührenaissance niemals ganz von der Gotik loskam, so beseitigte sie sofort jede Reminiscenz daran im Ornament. Hier herrschte von allem Anfang die Antike, zunächst — bei den frühen Florentinern — in

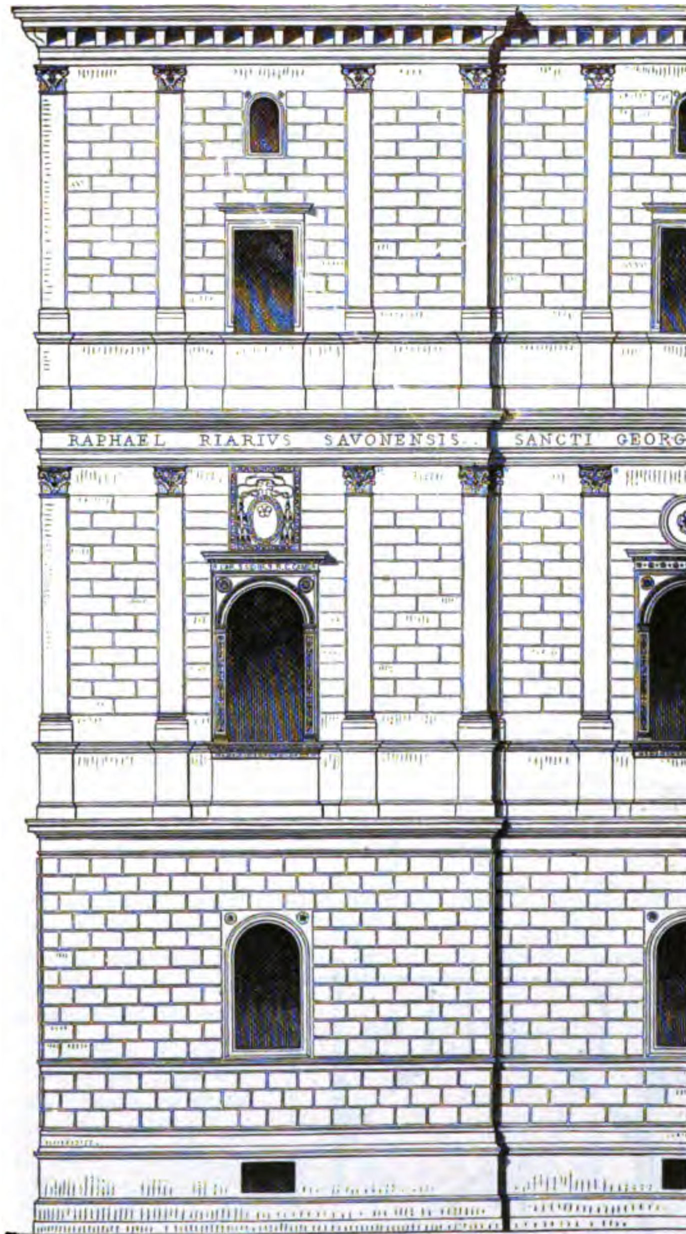


Fig 35 Teil der Fassade der Cancelleria zu Rom

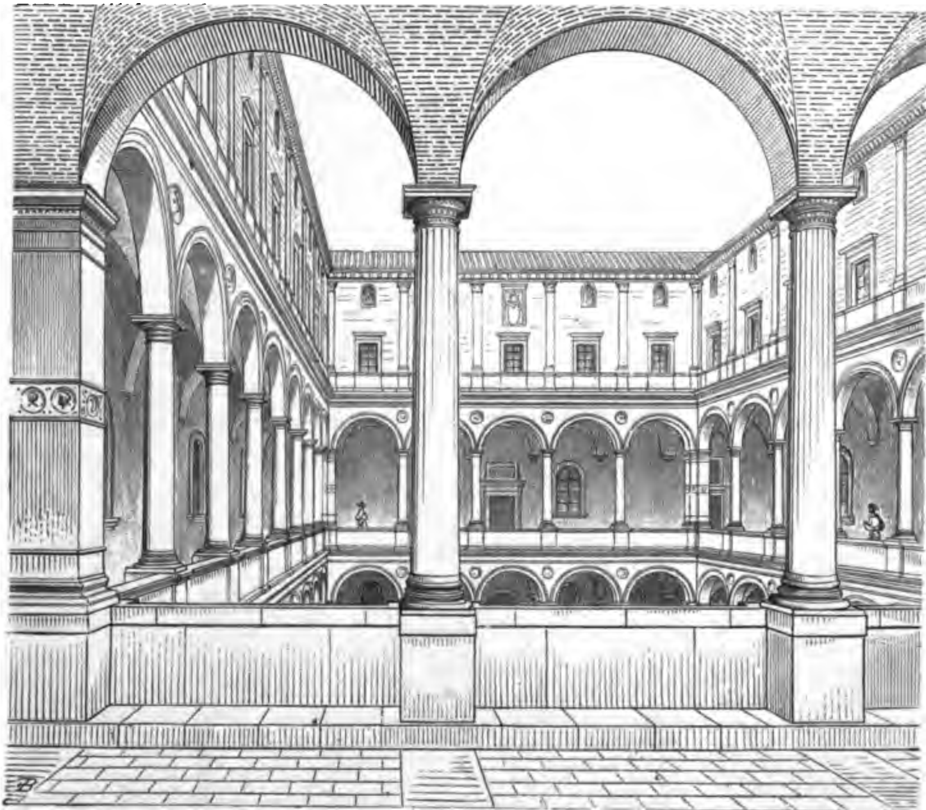


Fig. 86 Hof der Cancelleria zu Rom

etwas derber Nachahmung einer noch ziemlich beschränkten Zahl von Motiven, dann mit stets wachsender Fülle und Feinheit auch der Technik. Die Mehrzahl der hierhergehörigen Werke wird in der Geschichte der Plastik zur Sprache kommen. An Stelle des köstlichen weissen Marmors, der hier und in Rom meist zur Verwendung kam, trat in Oberitalien — Venedig ausgenommen — häufig ein billigeres Material, wie Terrakotta, Sandstein oder Stucco, wodurch die künstlerische Durchbildung der Formen zuweilen ungünstig beeinflusst erscheint. Doch hat durch Werke, wie die Fassade der Certosa, der Marmorstil auch hier eine wichtige Stätte. An Reinheit des Geschmackes, Frische und Leichtigkeit der Erfindung stehen die Florentiner der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allen voran. Die Verbindung von Figürlichem und Vegetabilischem ist in einzelnen schönen und einfachen Motiven, wie dem Laubkranz oder der Guirlande, von

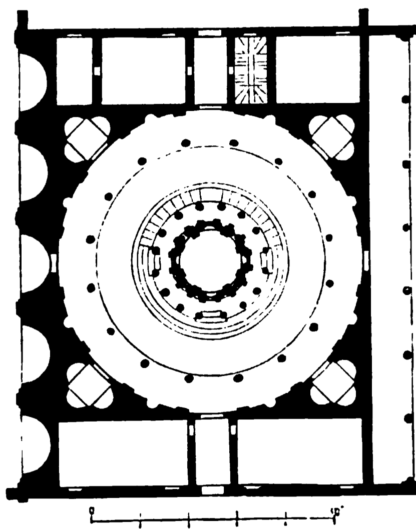


Fig. 87 Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom (ursprüngl. Plan)



Fig. 38 empietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom

Putten getragen, in mustergültiger Weise von ihnen ausgebildet worden. Unbedenklicher schaltet mit Figuren, Köpfen und Medaillons, die zu dem Laub- und Rankenwerk oft in ein wenig organisches Verhältnis gebracht werden, der oberitalienische Dekorationsstil, in seinen besseren Leistungen (vgl. Fig. 32) dem florentinischen durchaus ebenbürtig. — Die gleiche Meisterschaft, wie in Stein und verwandten Materialien, bewährt die Zeit in Metall, das in seiner Verwendung für bronzene Thürflügel, Gitter, Laternen, Fackel- und Fahnenhalter (Fig. 33) auch zum Gesamteindruck der Bauten wesentlich herangezogen wurde. Endlich kommt dabei — abgesehen von der eigentlichen Malerei — die ausgedehnte Flächendekoration in Betracht, welche die Frührenaissance übt, und zwar in der Forn von Holzschnitzereien und Intarsien, wie Fussbodenmosaiken und Fassadenmalereien, namentlich in Sgraffitotechnik (Fig. 34), die zuweilen selbst gebraucht wird, um das Scheinbild einer architektonischen Gliederung der Fassade hervorzubringen.

II. Periode: Hochrenaissance (XVI. Jahrhundert)

Die ersten siebzig bis achtzig Jahre der Renaissancearchitektur waren eine Epoche des Suchens und Findens. Allerorten in den verschiedenen Landschaften rang das neue Formgefühl, das sich an dem wiederentdeckten Ideal der Antike zu bilden strebte, nach Ausdruck und fand ihn in den mannigfaltigsten Richtungen unter mehr oder minder starker Hinübernahme von mittelalterlichen Formelementen. Um das Jahr 1500 ändert sich der Schauplatz dieser Entwicklung und mit ihm das Schicksal der Renaissance. Die auf-

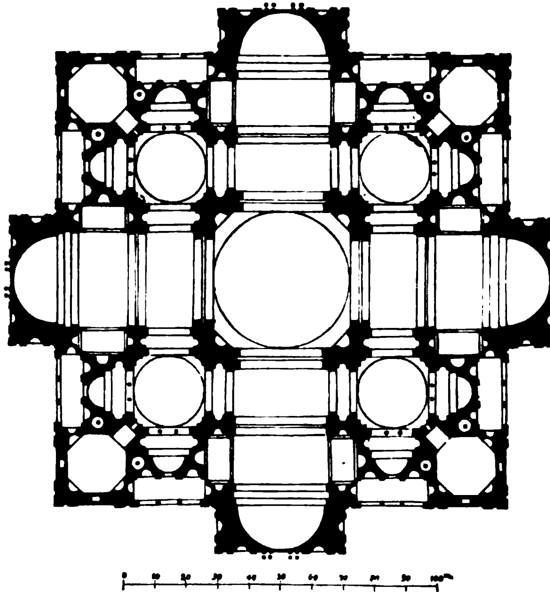


Fig. 39 Grundriss von St. Peter (Bramante)

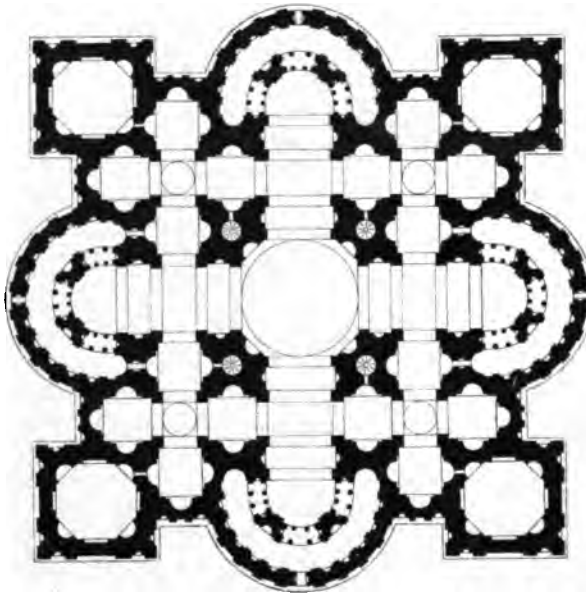


Fig. 40 Grundriss von St. Peter (angebl. Peruzzi)

steigende Macht des Papsttums unter dem Einfluss einer Persönlichkeit wie Julius II., der 1503 den Stuhl Petri bestieg, konzentrierte auf eine Reihe von Jahren die wichtigsten Kräfte der Bewegung in Rom und rief hier ein kurzes Zeitalter perikleischen Glanzes hervor, dem Werke von unvergänglicher Bedeutung und Schönheit entsprossten. Der Architektur wurden Aufgaben höchster Art gestellt, die mit den Mitteln landschaftlich bedingter, gleichsam provinzieller Kunstübung nicht zu lösen waren; so reifte sie auf klassischem Boden selbst zu klassischer Vollendung heran. Es begann ein tieferes, gründlicheres Studium der antiken Ueberreste, man suchte in strengerer Weise ihre Gesetze zu erforschen und das Studium des Vitruv — den *Fra Giocondo* 1511 zum erstenmal neu herausgab — erleichterte das Abstrahieren eines klassischen Formenkanons. Es war aber nicht rein antiquarisches Interesse, das dazu führte, fortan die antiken Säulenordnungen und Verhältnisse ihrem Gesetz und Sinn gemäss reiner anzuwenden und die frühere naive Formenmischung und Dekorationslust aufzugeben, sondern diese Wendung zum einfach Gesetzmässigen, zum massvoll Organischen entsprach dem Geist und Charakter des Zeitalters. Die Renaissance hat auch jetzt nicht aufgehört, das Altertum als Ausdrucksmittel für ihre eigenen Bauideen zu behandeln. Die eigentlich architektonischen Gedanken, die Einteilung der Räume, die Anlage des Ganzen gehörte ebenso ausschliesslich den neuen Baumeistern, wie die Bedürfnisse, aus denen ihre Werke hervorgingen, der neuen Zeit. Aber diese Zeit eben begann sich anders zu gestalten. Aus den mittelalterlichen Stadtrepubliken und persönlichen Gewaltherrschaften entwickelten sich die Anfänge des Fürstenstaates, gegründet auf die Vorstellung von der Allmacht des

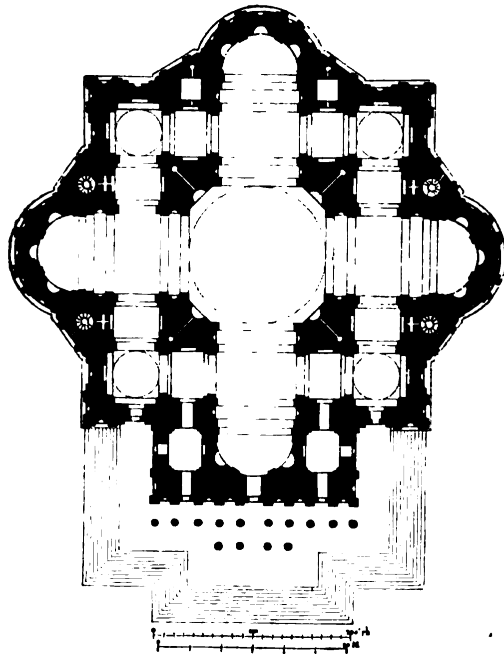


Fig. 41 Grundriss von St. Peter (Michelangelo)

Herrschers, wie sie ein feiner und verschlagener Kopf, Niccolo Macchiavelli, bereits zu einer Theorie formen konnte. Auch das Papsttum erhob sich — nach tiefer Schmach unter Alexander VI. — durch Julius II. wieder auf seine Höhe, wenigstens in politischer Beziehung. Eine Zeit lang konnte selbst das Traumbild einer nationalen Einigung Italiens unter Führung des von Julius II. gegründeten Kirchenstaates Geltung erlangen. Aber auch das rein menschliche Ideal der Renaissance gestaltete sich in dieser Epoche erst zu seiner ganzen Reife unter dem Eindruck von Persönlichkeiten, wie *Lionardo da Vinci,* und die Schrift des *Baldassare Castiglione* „Il Cortigiano“, welche den gesellschaftlichen Idealmenschen der Zeit zeichnet, beweist wenigstens, wie hohe Ansprüche man stellen zu dürfen glaubte.

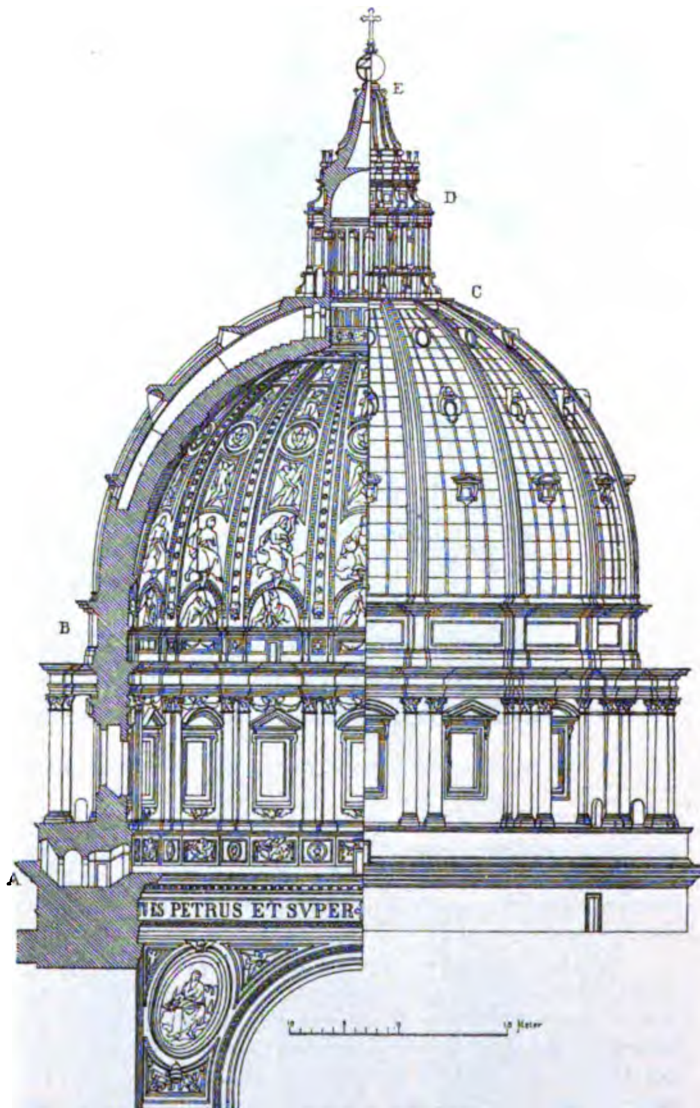


Fig. 42 Kuppel von St. Peter zu Rom (Durchschnitt und Aufriss)

Diesem Ideal einer vornehmen, freien, hochgebildeten Existenz, zugleich dem gesteigerten Bedürfnis nach dem Ausdruck feierlicher Erhabenheit entsprechend gestaltet sich der neue Stil der Architektur. Das Streben nach Vergrösserung der Dimensionen und der Raumwirkung auf der einen, nach Vereinfachung und Verstärkung der Einzelformen unter genauerem Anschluss an die antiken Vorbilder auf der anderen Seite ist für ihn charakteristich. So ist der römische Palasttypus, wie er sich aus dem florentinischen entwickelt, doch im allgemeinen monumentaler. Die Rustika wird zum Quaderbau gemässigt und häufig auf das Erdgeschoss beschränkt, Pilaster und Halbsäulen gliedern die Fassaden, später genügt dazu die fein abgewogene Gesimsteilung der Stockwerke und die kräftige Umrahmung der

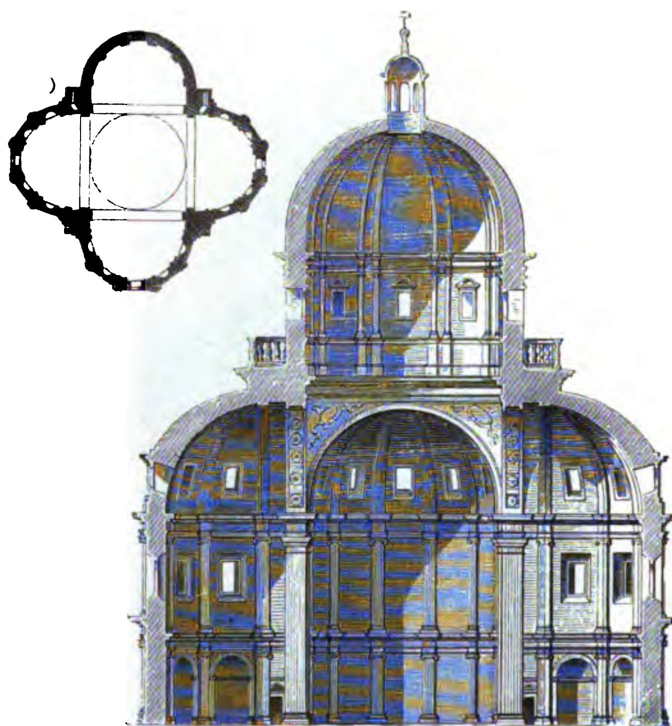


Fig. 48 Durchschnitt von S. Maria della Consolazione zu Todi

Fenster und Portale, wobei ausschliesslich antikisierende Formen angewendet werden. Bei den Hofhallen greift man gern zu einem gegliederten Pfeilerbau, dessen Vorbild das Kolosseum und andere Römerbauten liefern; doch kommen auch noch luftige Säulenhöfe vor. In beiden Fällen gelangen nach antikem Vorgang meist die verschiedenen klassischen Säulen- und Gebälkordnungen zur Anwendung, wie sie im dorischen, jonischen und korinthischen Stil einen Uebergang vom Schweren und Einfachen zum Leichteren und Reicheren bieten. Für die Dekoration der inneren Räume wurde, gleichfalls nach antikem Vorgang, ein System kombinierter plastischer und malerischer Verzierung angewandt, dessen Schöpfungen oft eine unvergleichliche Schönheit erreichen. Das Wesentliche bleibt auch hier die Kunst der Raumbildung und der Verhältnisse.

Im Kirchenbau halten sich Langhaus- und Centralanlagen ziemlich die Wage, doch suchte man in jedem Falle eine Kuppel, die immer mehr ein Hauptpunkt des kirchlichen Bauprogramms wurde, damit zu verbinden. Im Aufbau bedeutet das Zurückgehen auf die schweren Pfeiler- und Tonnengewölbesysteme der Römer konstruktiv nicht eben einen Fortschritt, zumal sie häufig nur als Scheingewölbe aufgeführt wurden. Sie bedingen eine Annäherung an die Profanarchitektur, die dem Ausdruck christlicher Empfindung nicht zu Gute kam. Aehnliches gilt von den Fassaden, die zwischen der Anlehnung an die Formen des Palastbaues und der Nachahmung römischer Tempelfronten schwankend selten zu einem reinen Ausdruck der Bestimmung des Gebäudes und der inneren Disposition gelangen.

Der grosse Begründer der Hochrenaissance ist *Bramante,* nachdem er etwa 1499 nach Rom übergesiedelt war. Zwar die Neuschöpfung eines Haupttypus des römischen Palastbaues kann ihm nicht mehr zugeschrieben werden, nachdem feststeht, dass der Palazzo della Cancelleria bereits 1486 begonnen und 1496 vollendet war. Dieser muss vielmehr nun als eine durch neue Kompositionsgedanken und ein glückliches Gefühl für Rhythmus und Verhältnisse ausgezeichnete Fortbildung der im florentinischen Palazzo Rucellai angebahnten Richtung gelten. Die gewaltige, den Palast und die dazu gehörige Kirche S. Lorenzo in

Damaso gleichmässig umfassende Fassade (Fig. 35) ist im Erdgeschoss ganz schlicht, in den beiden oberen durch Doppelstellungen von Pilastern gegliedert, die auf Stylobaten stehen und jedesmal ein vollständiges antikes Gebälk tragen, dem als Abschluss des Ganzen ein wiederum höchst einfaches Konsolengesims aufgesetzt ist. Die Pilaster rahmen zu je zwei — in den leicht vorgezogenen Eckrisaliten (Fig. 35) zu je vier — die Fenster ein, die ihrerseits gleichfalls durch einen unterschobenen Sockel und die zierliche, völlig antiken Motiven nachgebildete

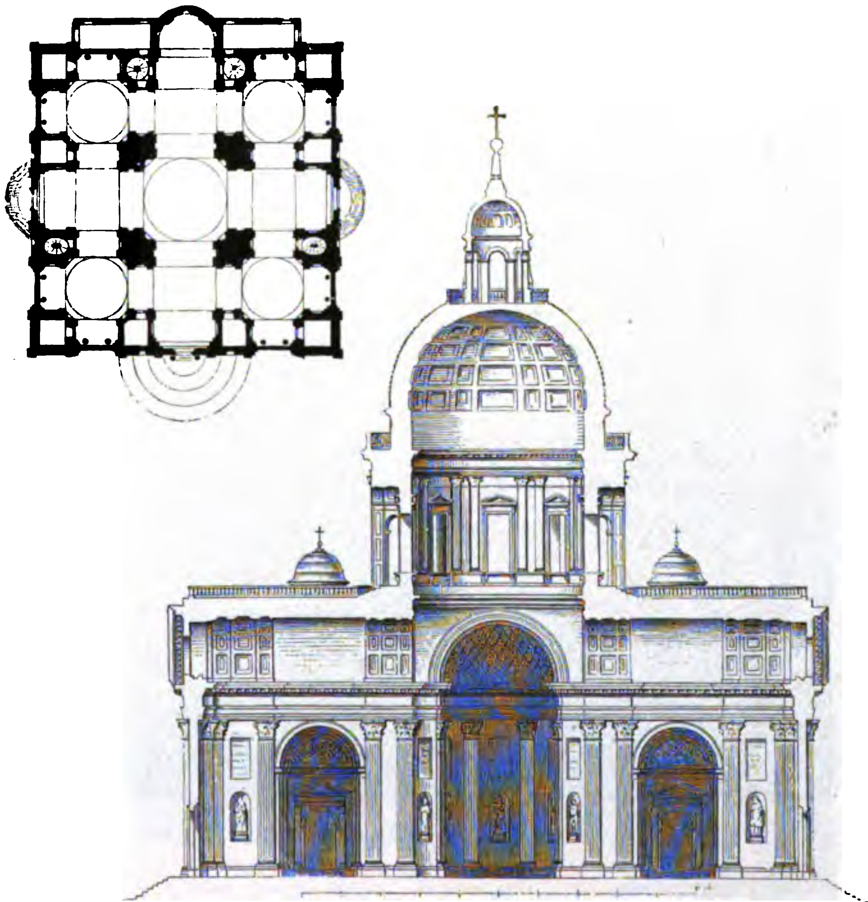


Fig. 44 S. Maria di Carignano in Genua

Umrahmung mehr selbständig aus der Fassade hervorgehoben werden. So entsteht — auch durch die wechselnde Gestalt und Grösse der Fenster in den verschiedenen Stockwerken — eine sehr lebhafte, rhythmisch-strophische Gliederung, die unmittelbar darauf in der Fassade des Palazzo Giraud (1496—1504) Nachahmung fand. Der Säulenhof der Cancelleria (Fig. 36) gehört zu den schönsten der Renaissance, obwohl der Aufbau zweier geschlossener Stockwerke über der Doppelreihe von Arkaden an sich nicht eben glücklich wirkt. Bewundernswert, aber an ihrer Stelle nicht immer gerechtfertigt, ist die Feinheit und Schärfe aller Details.

So ist *Bramante* heute im römischen Palastbau unvertreten, denn auch von den grossartigen Plänen, die er für Julius II. zum Umbau des Vatikanischen

Palastes[1]) schuf, ist bekanntlich ausser einem Teil der Bogenhallen im Cortile di S. Damaso nichts ausgeführt oder erhalten, ebenso wie von dem gewaltigen Justiz- und Verwaltungsgebäude (Palazzo di S. Biagio) am Tiberufer. Nur der kleine Klosterhof von S. Maria della Pace (1504) legt davon Zeugnis ab, dass er auch hier neue förderliche Gedanken hegte. Was er im Kirchenbau anstrebte, spricht gleich sein erstes Werk in Rom, der Tempietto im Klosterhof von S. Pietro in Montorio (1502), mit aller Klarheit aus: es ist ein Rundtempelchen in zwei Geschossen, von einer Säulenreihe umgeben, die Mauermasse durchgängig mit Nischen belebt, und es sollte im Mittelpunkte eines weiteren



Fig. 45 Villa Farnesina zu Rom (Nach Strack)

Portikus mit kleinen Kapellenbauten in den Ecken stehen (Fig. 37) — das Ganze ein erstes Denkmal eines an der Antike genährten, rein monumentalen Schaffens (Fig. 38), wie es *Bramante* im gewaltigsten Massstabe dann an dem Neubau von St. Peter bewährte.[2])

Im Jahre 1506 begann Bramante den Bau mit teilweiser Anlehnung an die Dimensionen der alten Petersbasilika und die neuen Anfänge aus der Zeit Nikolaus V. Aber sein Plan (Fig. 39) ging vor allem auf eine kunstvolle Central-

1) *P. Letarouilly,* Le Vatican et la basilique de St. Pierre de Rome. Paris, 1882. Fol. 3 Bde.

2) *H. v. Geymüller,* Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Wien und Paris, 1875. — *C. A. Jovanovits,* Forschungen über den Bau der St. Peterskirche zu Rom. Wien, 1877.

anlage in Gestalt eines griechischen Kreuzes, mit grossartiger Kuppel und nach lombardischer Weise halbrund geschlossenen Chor- und Querarmen. Kleinere Kuppelräume in den Winkeln der Kreuzarme, vier mächtige Türme an den Ecken und zwischen diesen und den Kreuzarmen Eingangshallen bilden einen Grundriss von

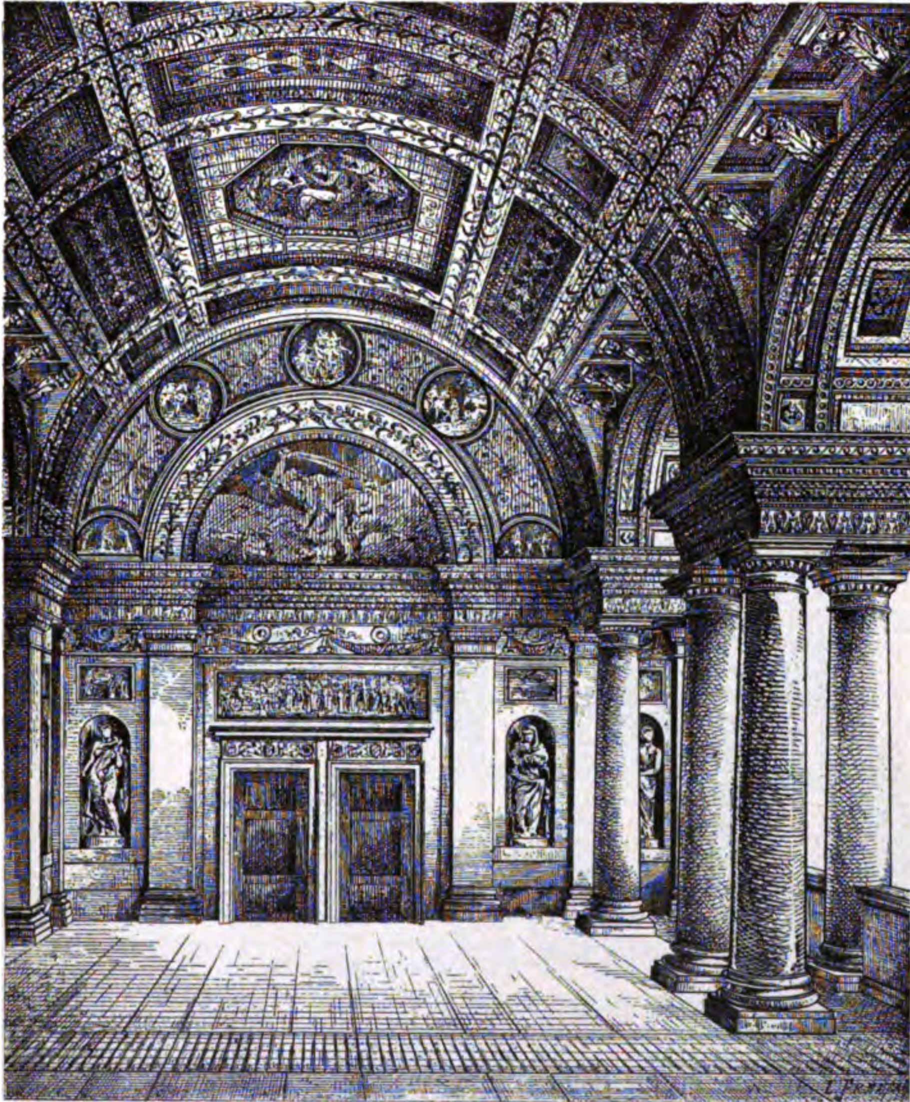


Fig. 46 Loggia im Palazzo del Tè zu Mantua (Nach Gurlitt)

unvergleichlichem Wohllaut der Raumgestaltung und einer nur vielleicht praktisch zu weit getriebenen Auflösung aller materiellen Massen in Säulenstellungen, Nischen, perspektivische Durchblicke. Kompakter, aber fast noch grossartiger erscheint die Variante eines von *Baldassare Peruzzi* im Atelier Bramantes gezeichneten Planes (Fig. 39) mit abgerundeten und von mächtigen Umgängen umgebenen

Kreuzarmen. Das Wesentliche bleibt immer die beherrschende Stellung der Mittelkuppel, die Bramante als Halbkugel wölben und mit einer prachtvollen Säulenstellung am Tambour umgeben wollte, und die vier Ecktürme. Durch Aufführung der Kuppelpfeiler und der sie verbindenden Bogen zeichnete Bramante noch selbst allen Nachfolgern das System und die Verhältnisse seines Kernbaus vor. Der Gesamtplan hat dann allerdings nach seinem Tode (1514) bedeutende Umgestaltungen erfahren, die aber nur zum kleinen Teil ausgeführt wurden, bis *Michelangelo,* welcher seit 1547 „zur Ehre Gottes und der Apostelfürsten" die Bauführung übernahm, in seinem Plan (Fig. 41) die Grundidee Bramantes in vereinfachter Form herausschälte und über dem noch immer als gleicharmiges Kreuz gedachten Bau die wundervolle Kuppel aufzuführen begann (Fig. 42), die nach seinem Entwurf endlich 1590 geschlossen werden konnte. Sie entfernt

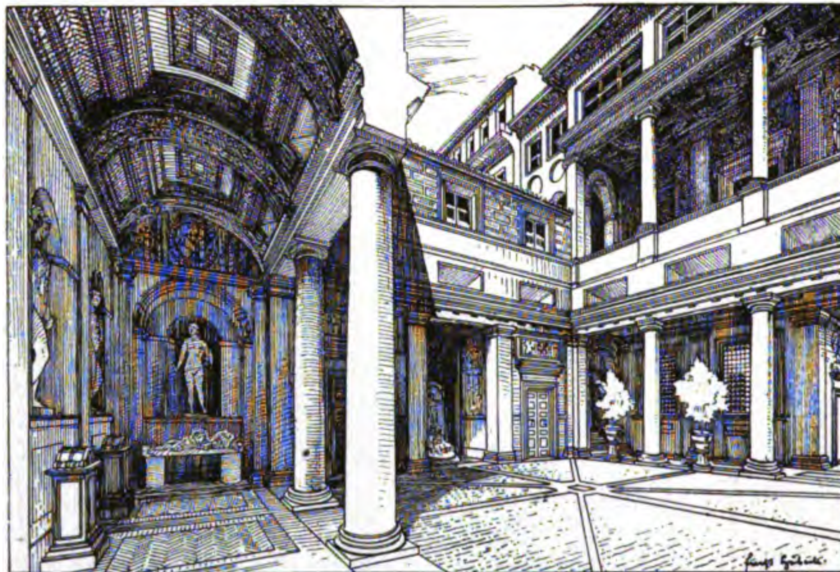


Fig. 47 Palast Massimi alle Colonne zu Rom

sich durch die Ueberhöhung der äusseren Umrisslinie, welche der eigentlichen Wölbung das Uebergewicht über den Tambour giebt, von der Kuppelidee Bramantes, die aber, im Verein mit den vier Türmen, kaum minder grossartig und schön war; an Stelle der letzteren führte Michelangelo die vier Nebenkuppeln höher hinauf. Endgültig verdorben wurde der Plan Bramantes erst durch die Anfügung des Langhauses und der Fassade, sowie durch die Innendekoration im 17. Jahrhundert. Von der monumentalen Grösse und vollendeten Harmonie der ursprünglich beabsichtigten Raumwirkung geben jetzt am ehesten noch Kuppel und Kreuzarme eine Vorstellung, ausserdem einige kleinere Kirchen, die unter dem unmittelbaren Eindruck von *Bramantes* Plan etwa gleichzeitig entstanden. So vor allem S. Maria della Consolazione zu Todi (Fig. 43), in Einzelheiten der inneren Kuppel auch die Cappella Pellegrini bei S. Bernardino zu Verona, ferner La Steccata zu Parma u. a. Dem Motiv von St. Peter, wie es *Michelangelo* in reduzierter Form durchzuführen suchte, kommt am nächsten das Innere von S. Maria di Carignano zu Genua, eines allerdings beträchtlich späteren

Baues von Galeazzo Alessi (Fig. 44). Aber nicht bloss in Italien, sondern für die ganze christliche Welt blieb fortan das neue in St. Peter aufgestellte Ideal des Kirchenbaues massgebendes Vorbild.

Der bestimmende Einfluss, den Bramante auf seine Zeitgenossen übte, äusserte sich zunächst in den architektonischen Schöpfungen *Raffaels,* seines Landsmannes und Nachfolgers in der Bauleitung von St. Peter.[1]) Von der einfachen Wiederholung Bramantischer Motive (in der kleinen Kirche St. Eligio degli Orefici) ausgehend, erhebt er sich in seinen späteren Werken zu freier Selbständigkeit, so dass fast jedes derselben einen neuen Typus in die Baukunst einführt. Die Villa Farnesina (1509 bis 1511), die Raffael jedenfalls auch entworfen, nicht bloss mit den berühmten Fresken geschmückt hat, ist das Muster einer einfachen Vorstadtwohnung, nur den Zwecken der Erholung und fröhlicher Geselligkeit gewidmet (Fig. 45). Als verputzter Backsteinbau ausgeführt, nur durch eine schlichte Pilasterstellung und einen schönen Puttenfries unter dem Dache geschmückt, erhält das Gebäude architektonisches Leben durch das Verhältnis des mittleren Hallenbaus zu den vorspringenden Seitenflügeln. Auch die innere Gliederung erscheint mustergültig. Für denselben Bauherrn, den reichen Bankier Agostino Chigi, schuf Raffael die Kapelle an S. Maria del Popolo, die ganz nach seinen Intentionen ausgeführt das köstlichste Beispiel eines von demselben Künstler gebauten und mit Skulptur und Malerei ausgestatteten Raumes geworden wäre. In seinen Palastbauten, die zum grösseren Teil nur noch in alten Zeichnungen und Stichen existieren, brachte Raffael, auch hier auf Bramante fussend, den Gegensatz zwi-

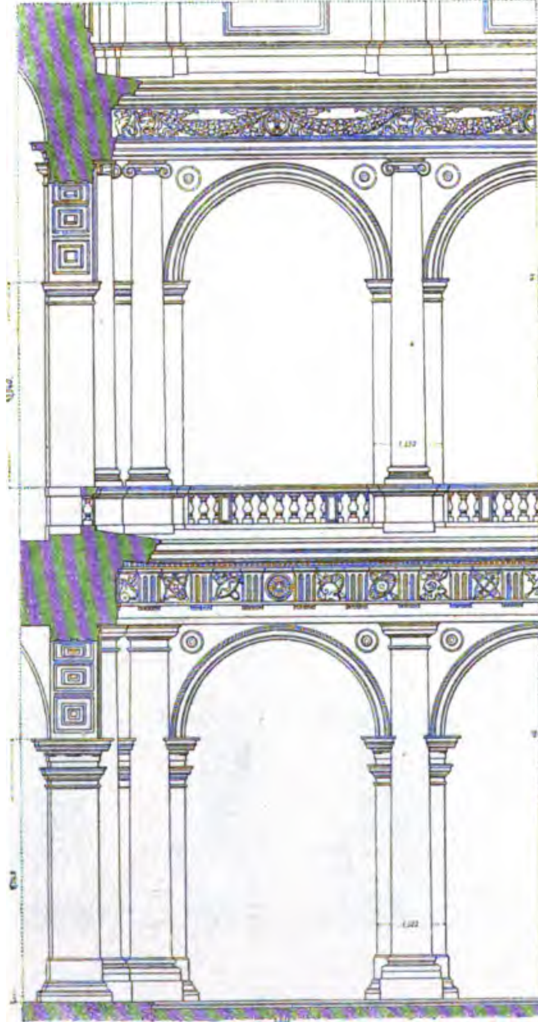


Fig. 48 Palazzo Farnese zu Rom (Teil der Fassade)

---

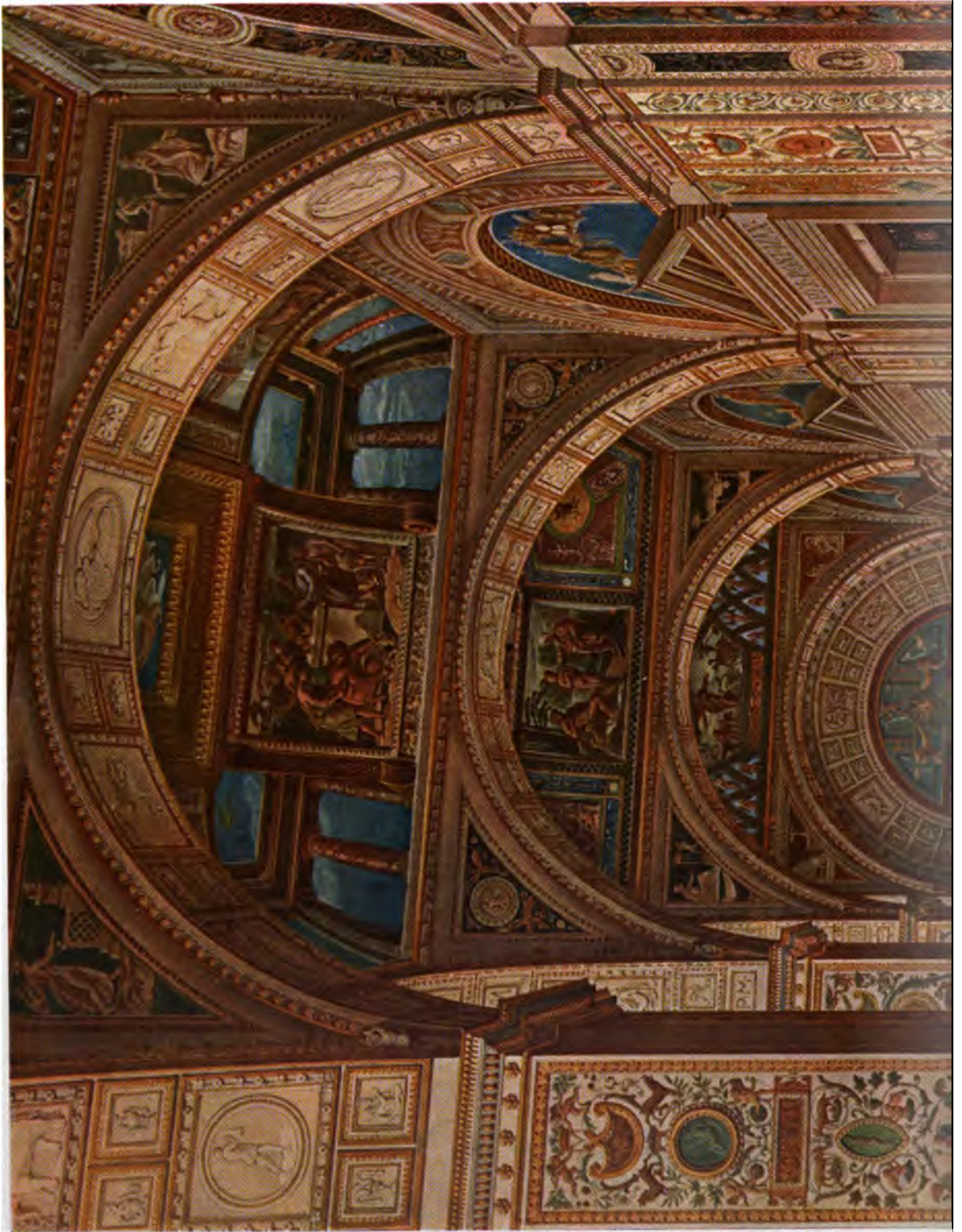
1) *H. v. Geymüller,* Raffaello Sanzio studiato come Architetto. Milano, 1884. — *Th. Hofmann,* Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. I. Villa Madama zu Rom. Zittau, 1900.

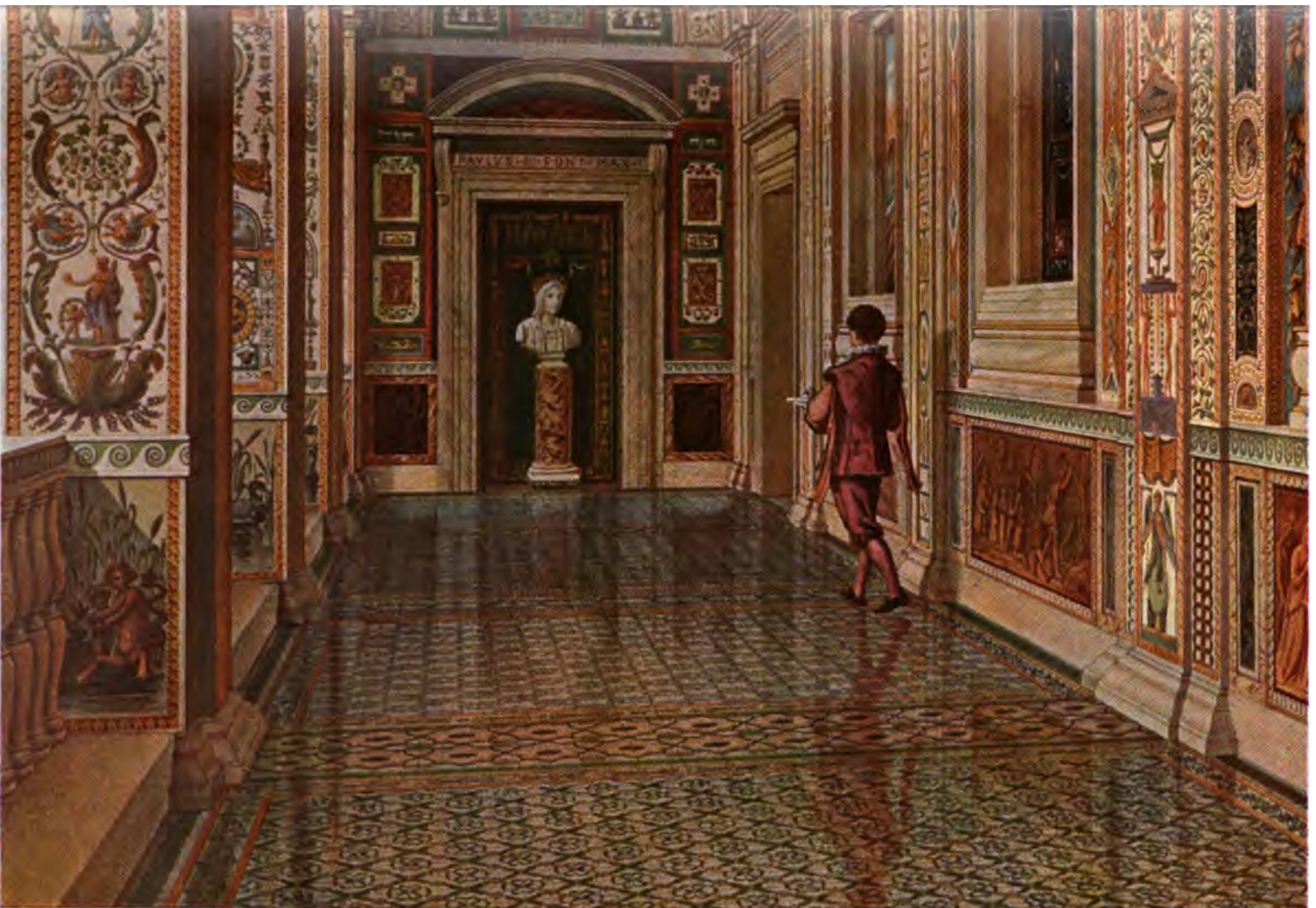
schen dem in Rustika aufgeführten Erdgeschoss und den durch Säulenstellungen gegliederten oberen Stockwerken energisch zur Geltung; in dem (unvollendeten) Palazzo Pandolfini zu Florenz sind es wieder die abwechselnd mit spitzen und halbrunden Giebeln überdachten Fenster, die als Vorbild weiter fortgewirkt haben. — Das Urbild der italienischen Prunk- und Repräsentationsvilla, inmitten umfangreicher Gartenanlagen und Terrassenbauten, wie sie die prachtliebenden Folgezeiten häufig ausführten, ist die Villa Madama, nach *Raffaels* Plänen 1516—27 von *Giulio Romano* und den jüngeren *Sangallos* ausgeführt. Noch in ihrem heutigen schmählichen Verfall zeigt sie die Spuren grossartiger Schönheit. *Giulio Romano* selbst, als Architekt wohl bedeutender als durch seine malerischen Werke, hat neben anderen Werken in Rom seit 1525 zu Mantua den Palazzo del Tè gebaut, der sich schon weit von der massvollen Grazie seines Lehrers entfernt, aber den Charakter der grossen fürstlichen Villa namentlich in der imposanten Gartenhalle (Fig. 46) gut zum Ausdruck bringt. Sein Bau von S. Benedetto bei Mantua zeigt ein Bramantisches, im Kreise Raffaels und seiner Nachfolger besonders beliebtes Motiv, nämlich das von einem Rundbogen unterbrochene gerade Gebälk auf Säulen, zuerst in die Kirchenarchitektur — für die Arkaden des Mittelschiffs — eingeführt.


Fig. 49. Hoffassade des Palazzo Farnese in Rom (Nach Bühlmann)

Ein zweiter Hauptschüler Bramantes war *Baldassare Peruzzi* (1481 bis 1537), von dessen Bedeutung als Architekt, die auch bei ihm die seiner malerischen Thätigkeit übersteigt, leider meist nur die erhaltenen Zeichnungen eine Vorstellung geben.[1] In seiner Vaterstadt Siena darf ihm vielleicht der reizende kleine Hof bei S. Caterina zugeschrieben werden. In Rom gehört ihm sicher der Palast Massimi alle Colonne (seit 1535), wo er in

[1] *R. Redtenbacher*, Mitteilungen aus der Sammlung architekt. Handzeichnungen in den Uffizien. I. Bald. Peruzzi und seine Werke. Karlsruhe, 1875.





Raffaels Loggien im Vatikan

(nach H. Koehler, Polychrome Meisterwerke)

Druck von Förster & Borries, Zwickau Sa.

geistvollster Weise sowohl die der Strassenkrümmung folgende Fassade wie den unregelmässig engen Hof zu grosser monumentaler Wirkung zu bringen weiss (Fig. 47).

Das einflussreichste Beispiel des späteren römischen Palastbaues aber wurde der Palazzo Farnese, von *Antonio da Sangallo* dem Jüngeren (1483—1546), einem der Hauptschüler Bramantes, seit 1534 aufgeführt. Er brachte einen neuen Fassadentypus zur Geltung, in welchem bereits der sich vorbereitende Stilwechsel anklingt (Fig. 48): an Stelle der vertikalen Gliederung durch Pilaster und Säulen, der selbständigen Betonung der einzelnen Fenstertravéen tritt die einheitliche Zusammenfassung der Stockwerke, ein Komponieren in breiten, horizontalen Massen mit Betonung des Zwischen- und des Hauptgesimses, das hier, wegen seiner herrlichen Form berühmt, von *Michelangelo* (seit 1547) darauf gesetzt wurde. Der Hof des Palazzo Farnese (Fig. 49) ist das vollendetste Beispiel des römischen Pfeilerhofes in rein antikisierenden Formen. Auch hier führte Michelangelo das oberste (dritte) Stockwerk auf, das, an sich schön und bedeutend, doch zu den klassisch reinen Bogenhallen Sangallos in fühlbarem Gegensatz steht.

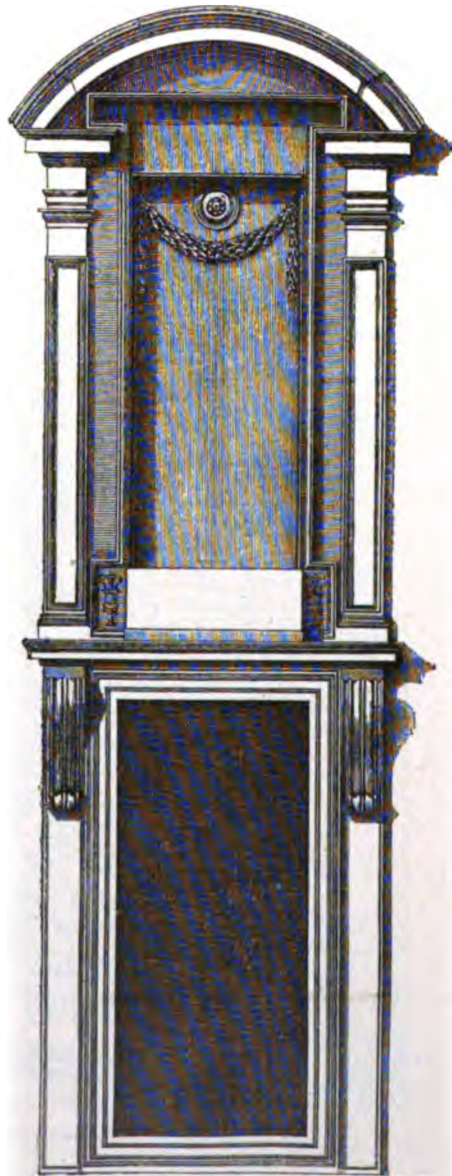


Fig. 50 Motiv aus der Grabkapelle der Medici in S. Lorenzo zu Florenz

Ueberhaupt setzt in den architektonischen Schöpfungen *Michelangelos* (1475 bis 1564) zuerst jenes Suchen nach neuen Formen des Ausdrucks, jene willkürliche und spielende Behandlung der architektonischen Motive ein, deren Allgemeinwerden eine neue Epoche in der Geschichte der Baukunst ankündigt. Man meint den Bauten des grossen Künstlers, der sich durchaus und in erster Linie als Bildhauer fühlte, die Unlust anzumerken, mit welcher er sich den ihm aufgedrungenen architektonischen Aufgaben unterzog. In den Projekten zur Fassade von San Lorenzo in Florenz, die nicht zur Ausführung kam (1516—19), versuchte er noch ein Zusammenwirken von Plastik und Architektur; in der Grabkapelle der Medici bei S. Lorenzo (Fig. 50) ordnete er, trotz des äusseren Anschlusses an Brunelleschis Sakristei, die Architektur absichtlich und mit grosser Feinheit dem Eindruck seiner plastischen Werke unter. Die schneidige Schärfe seiner Profilierungen, die völlige Unabhängigkeit von dem antiken Kanon tritt noch deutlicher hervor in der Bibliotheca Laurenziana ebendaselbst (1523—26); namentlich die merkwürdige Vorhalle scheint „dem Sinne aller Einzelformen absichtlich Hohn



Fig. 51 Treppenhaus der Bibliotheca Laurenziana zu Florenz (nach Gurlitt)

zu sprechen“ (Fig. 51). Breite Pilaster, von Thüren und Blendfenstern durchbrochen, gekuppelte Säulen, die in schreinartigen Wandnischen stehen und von

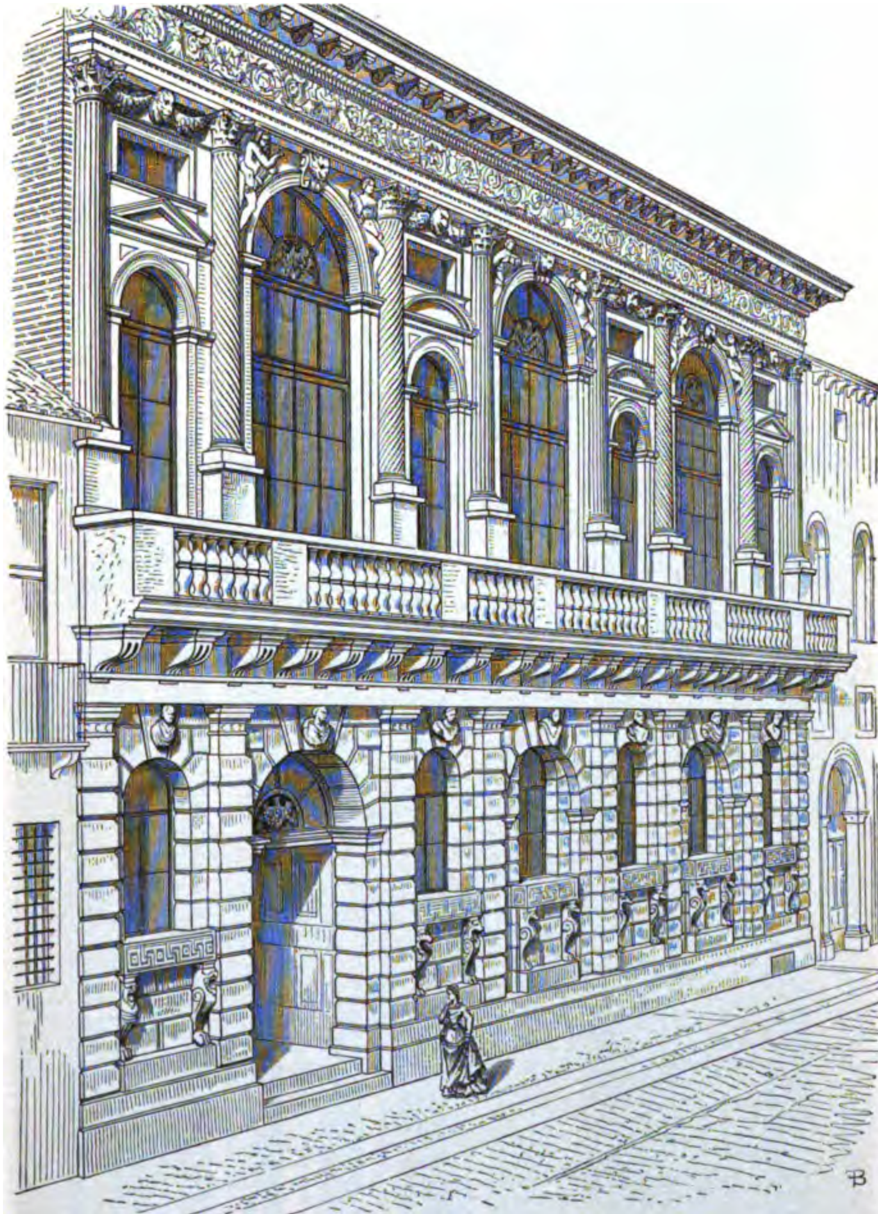


Fig. 52 Palazzo Bevilacqua zu Verona

Konsolen getragen werden, verkröpfte Giebelsimse über den Thüren, eine dreiläufige Treppe mit seltsam geschwungenem Umriss der Stufen bilden ein fast beängstigendes Formenensemble.

In Rom schuf Michelangelo vor allem den herrlichen Capitolsplatz mit der auf einem Postament seiner Erfindung aufgestellten Marcaurelstatue und den umgebenden Gebäuden (seit 1546), die in Einzelheiten allerdings wieder genug

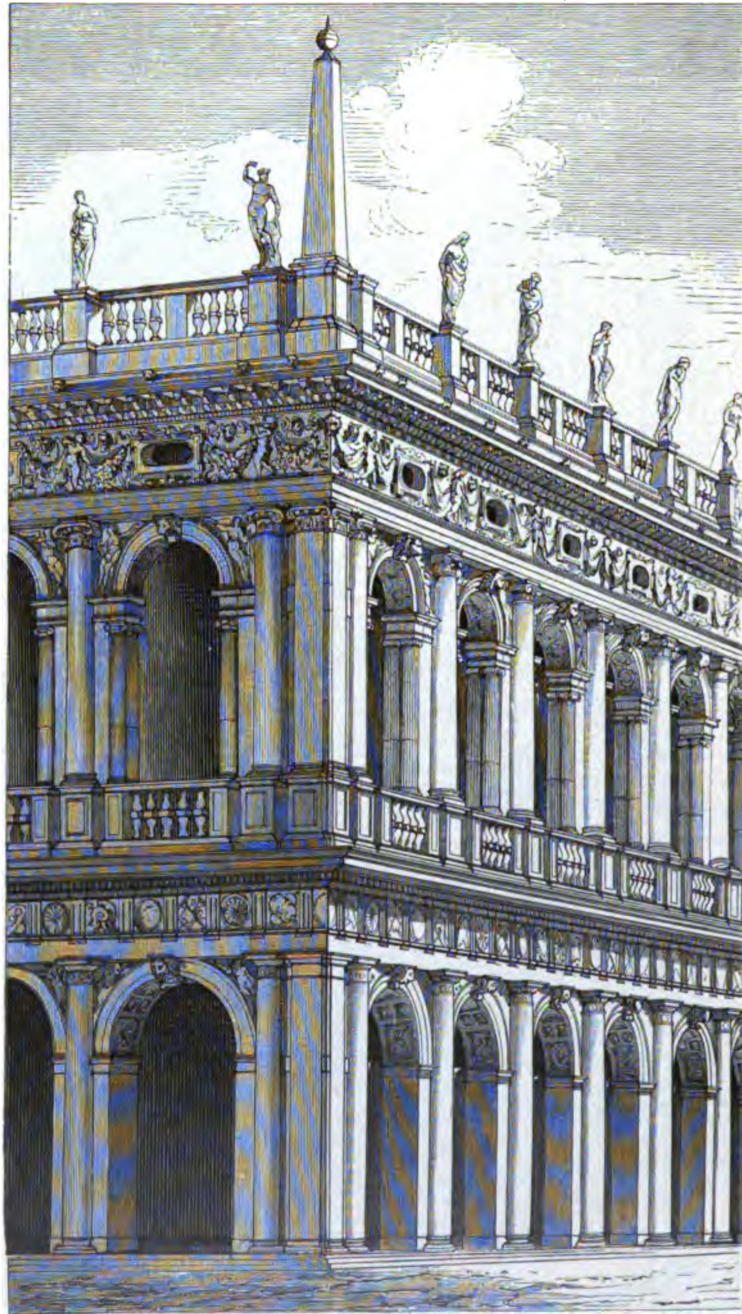


Fig. 53 Ecke der Biblioteca di S. Marco zu Venedig (Herdtle gez.)

des Bizarren bieten. Spätere Bauten, wie die Porta Pia (1561) gehören bereits der Geschichte des Barocks an, zu welcher die subjektive Willkür aber auch der

grosse, auf gewaltige Gesamtwirkung hinarbeitende Zug im Schaffen dieses Meisters unmittelbar hinüberleitet.

Florenz trat in der Epoche der Hochrenaissance entschieden hinter Rom zurück, dem es seine grössten Künstler abgeben musste. Der Hauptmeister war *Baccio d'Agnolo* (1462—1543), der wie sein Nachfolger *Giov. Ant. Dosio* (1533—80) sich bestrebte, die Gestaltung des florentinischen Wohnhauses ohne Anspruch auf Repräsentation im besten Stile durchzubilden.

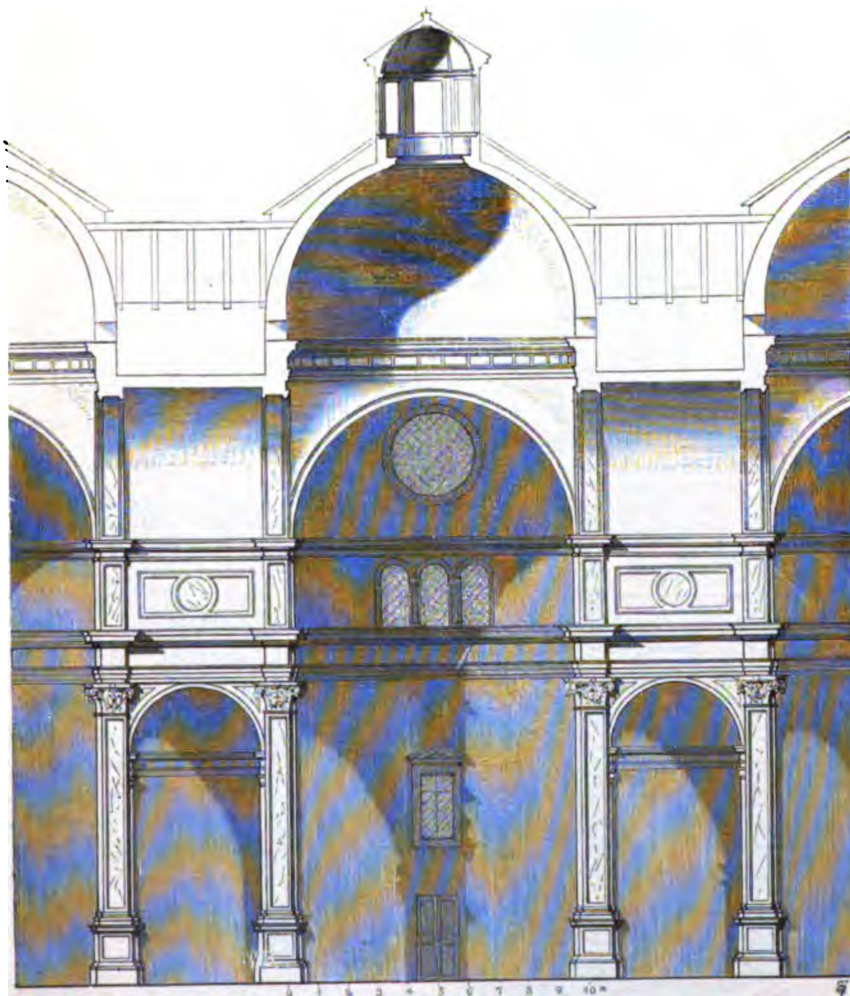


Fig. 54 System von S. Salvatore zu Venedig

In Oberitalien besassen Verona und Venedig bedeutende Architekten, die auch neben der römischen Bauschule Selbständiges leisteten. So *Micchele Sanmiccheli* (1484—1559) in Verona, der, unter dem Einfluss Bramantes ausgebildet, die letzte Manier des Meisters in interessanter Weise weiterentwickelte. Im Dienste der Republik Venedig war er hauptsächlich als Festungsbaumeister thätig und hat den Prunkstücken dieser Art von Architektur, den Thoren, eine

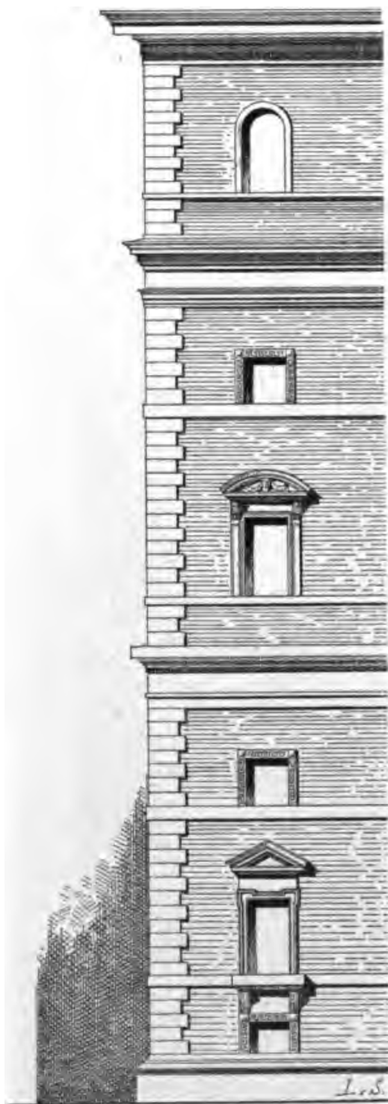


Fig. 55 Palazzo Farnese zu Piacenza

auf lange Zeit hinaus vorbildlich gewordene Form gegeben. Derbe Rustika auch an Pfeilern und Halbsäulen giebt ihnen einen schweren, trotzigen Charakter. Diese Rustika behielt er auch an den Erdgeschossen seiner Paläste (in Verona Pal. Bevilaqua (Fig. 52), Canossa, Pompeji), zu denen dann aber die reiche Pracht des Obergeschosses in sehr wirksamen Gegensatz tritt. Sein grossartigster Bau ist Palazzo Grimani in Venedig mit wahrhaft festlicher Gestaltung der ganzen Fassade. Von Kirchenbauten gehört ihm ausser der Pellegrinikapelle (vgl. S. 46) die grosse Rundkirche der Madonna di Campagna. Der Veroneser *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) war hauptsächlich in Padua thätig, wo sein Palazzo Giustiniani durch heitere Anmut ausgezeichnet ist.

Die venezianische Architektur dieser Epoche beherrscht der Florentiner *Jacopo Tatti,* gen. *Sansovino* (1486—1570), der gleichfalls in Rom die Einwirkung Bramantes erfahren hatte. Doch bequemt er sich mehr, als man danach erwarten sollte, der malerisch-dekorativen Richtung an, welche die venezianische Frührenaissance begründet hatte. Sein Palazzo Corner della Cà grande (1532) zeigt noch gewisse Analogien zu dem römisch-veronesischen Typus; in seinem Hauptwerk, der Bibliothek von S. Marco (seit 1536), herrscht unbeschränkt ein heiteres Prachtbedürfnis (Fig. 53). Die Fassade ist nur klein, aber durch kräftige Gliederung unten mit dorischen, oben mit jonischen Wandsäulen, zwischen denen sich in beiden Geschossen, unten auf Pfeilern, oben auf zierlichen Säulen freie Bogenhallen öffnen, ist eine mächtige Wirkung hervorgebracht, die sich durch den reichen plastischen Schmuck in den Bogenzwickeln, den Schlusssteinen und den Friesen aufs höchste steigert und in der Galeriebrüstung des Daches mit aufgesetzten Statuen und Obelisken einen lebendigen Abschluss erhält. Für die venezianische Architektur blieb dies unübertroffene Prachtstück auf lange Zeit mustergültig, so dass z. B. *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616) an den Neuen Procurazien auf der Südseite des Markusplatzes einfach das Motiv der Fassade wiederholte, das dann auch noch im 17. Jahrhundert an den Palästen Pesaro und Rezzonico (um 1650) von Bald. Longhena fortlebt. Noch höher gesteigert hat Sansovino diese Schmuckarchitektur in der vor den Fuss des Campanile auf dem Markusplatz gesetzten Loggetta (1540), während er in dem auf der anderen Seite an die Bibliothek angrenzenden Münzgebäude (La Zecca) im Kontrast dazu den derben Rustikastil Sanmicchelis durch alle Stockwerke hindurchführte. Im Kirchenbau hat Sansovino nichts Bedeutendes geleistet. Hier steht an der Spitze der venezianischen Hochrenaissance der schöne Bau von S. Salvatore,

nach dem Entwurfe des *Giorgio Spavento* von *Tullio Lombardo* (bis 1534) ausgeführt (Fig. 54). Der Grundriss ist eine geniale Weiterbildung des Plans von

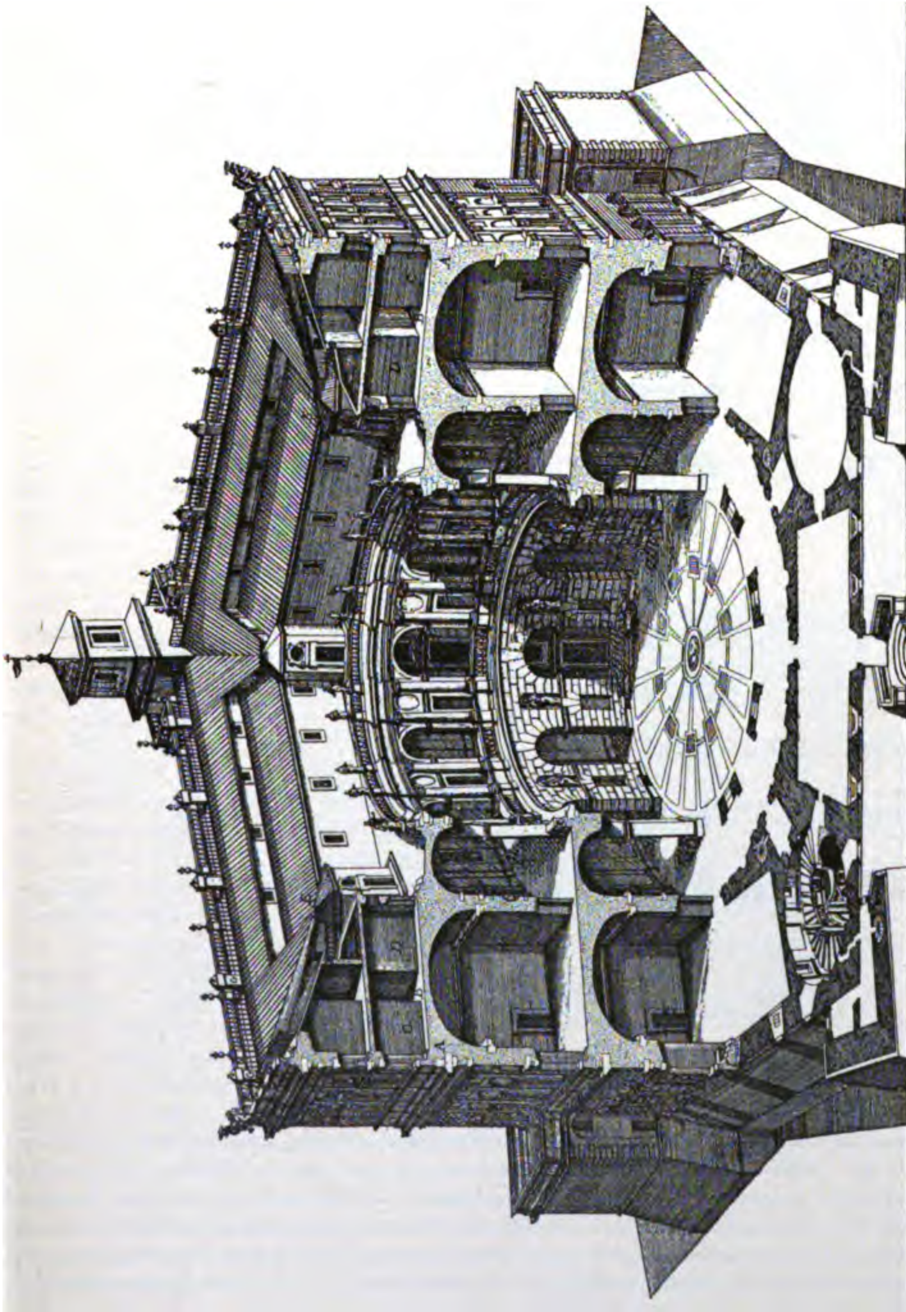


Fig. 56 Palazzo Caprarola bei Viterbo

S. Marco: eine Reihe von kuppelgedeckten Räumen, umgeben von breiten Gurtbögen, deren tragende Glieder wieder in kleine Kuppelräume auf schlanken Pfeilern aufgelöst sind. Dies alles ergiebt eine ebenso schöne, wie reiche Raumwirkung,

der auch die einfache Behandlung des Details zu statten kommt. Etwa gleichzeitig entstand — bis 1532 nach Plänen des Venezianers *Alessandro Leopardi* († 1522) ausgeführt — der ähnlich grossartige Bau von S. Giustina zu Padua, wo noch die vielgestaltige Anlage der Chorpartie und der Querarme die perspektivischen Wirkungen vermehrt. Aus ähnlichen Anregungen ging der Dom zu Padua (1551—77 durch *Andrea da Valle* und *Agostino Righetti* erbaut) hervor. Erst in diesen Kirchen ist das byzantinisch-venezianische Kuppelsystem zur vollen Grossartigkeit der Hochrenaissance ausgestaltet.

Die letzte Phase in der Hochrenaissancearchitektur bezeichnet das Auftreten einer Reihe von Theoretikern, die sich bemühten, die Formenwelt der Antike in bestimmte Regeln zu fassen, insbesondere einen Kanon der Säulenordnungen und Verhältnisse aufzustellen, der allgemeine Gültigkeit beanspruchte. So schrieben *Serlio*, *Vignola*, *Palladio* u. a. ihre Lehrbücher[1]), die länger als zwei Jahrhunderte in Ansehen und Geltung blieben; die Vitruvianische Akademie in Rom — seit 1542 — stellte sich die besondere Aufgabe der Interpretation dieses Baulehrers der goldenen augusteischen Zeit. Serlio und Vignola stammten aus der Gelehrtenstadt Bologna; noch strenger fast, als sie, gründete Palladio, gleichfalls ein Oberitaliener, das Gesetz des architektonischen Schaffens auf abstrakte Zahlenverhältnisse, gemeinsam ist ihnen allen der Glaube an die Untrüglichkeit der Lehre des Vitruv.

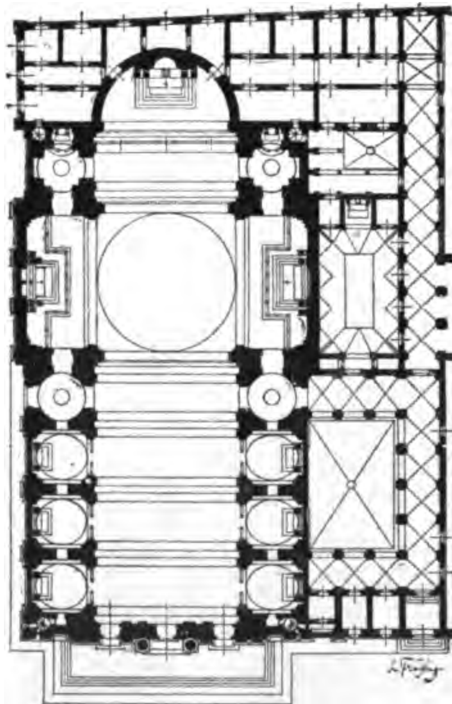


Fig. 57 Grundriss von Il Gesù in Rom (nach Gurlitt)

Naturgemäss wurde die praktische Thätigkeit dieser Männer durch ihre theoretische Reflexion stark beeinflusst, aber der künstlerische Schaffenstrieb war in ihnen noch so stark, dass sie und manche ihrer Nachfolger zu den bedeutendsten Architekten der Renaissance gezählt werden müssen. So schuf *Giacomo Barozzi* aus *Vignola* (1527—73) zunächst in Bologna eine Reihe würdiger Bauten (Pal. Piella, Portico dei Banchi), dann in Piacenza den unvollendeten Kolossalpalast der Farnese, interessant als Versuch, ein sechs Stockwerke hohes Gebäude ohne Zuhilfenahme vertikaler Gliederungen allein durch die Verhältnisse der Stockwerksteilung künstlerisch zu beleben (Fig. 55). Gleichfalls für die Farnese baute er das grosse Schloss Caprarola bei Viterbo (um 1547—59): ein „festes Haus“, wie es in der nordischen Profanarchitektur dieser Zeit häufig ist, aber zugleich ein vornehmer Prunkbau; aussen fünfeckig mit Bastionen, innen einen kreisrunden Hof mit imposanten Bogenhallen umschliessend (Fig. 56). Im Aufbau der Stockwerke ist die verschiedene Bestim-

[1]) *Sebast. Serlio*, Libri dell' architettura. Bologna, 1540. — *Vignola*, Regola delli cinque ordini d'architettura. Roma, 1560. — *Andrea Palladio*, Quattro libri dell' architettura. Venedig, 1570.

mung des Gebäudes sehr glücklich zum Ausdruck gebracht. In Rom wirkte er vor allem bahnbrechend für den Kirchenbau der Folgezeit durch seine Pläne für die Hauptkirche des Jesuitenordens, Il Gesù (seit 1568). In diesem Bau, der nicht nach der späteren Dekoration des Inneren, sondern nach seiner architektonischen Idee, wie sie in Grundriss (Fig. 57) und Querschnitt Vignolas Eigentum ist, beurteilt werden will, kommt die veränderte Gesinnung des Zeitalters der Gegenreformation schlagend zum Ausdruck. Das Ideal der Renaissance, der Centralbau, wie er gleichzeitig in Michelangelos Ausbau der Peterskuppel

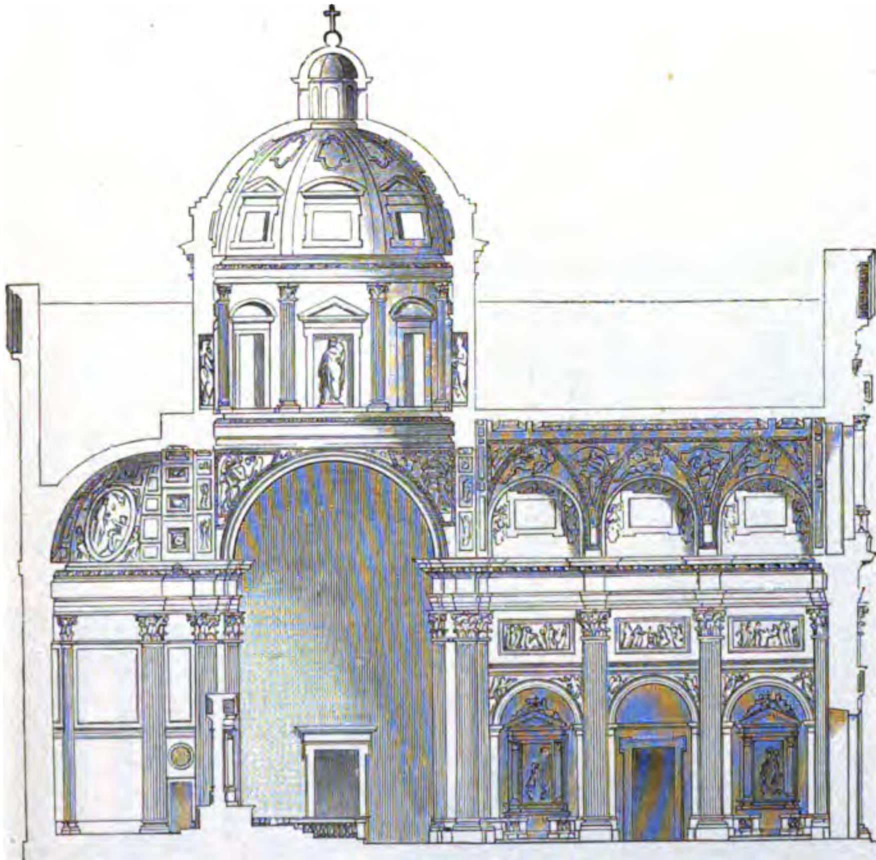


Fig. 58 Längsschnitt von S. Maria ai Monti zu Rom (nach Letarouilly)

seinen höchsten Triumph erlebte, wird verlassen zu Gunsten einer machtvoll einheitlichen Ausgestaltung des Langhausbaus, wie ihn in erster Linie die Bedürfnisse des katholischen Ritus verlangten. Die Kuppel freilich, die zu fest mit der italienischen Kirchenbaukunst verwachsen war, blieb bestehen: die Aufgabe, sie mit dem Langhause organisch zu verbinden, im Sinne von S. Andrea zu Mantua (vergl. S. 23) hat Vignola meisterhaft gelöst, indem er das Mittelschiff in der vollen Breite des Kuppelgrundrisses mit einem mächtigen Tonnengewölbe überdeckte und die Seitenschiffe zu begleitenden Kapellenreihen herabdrückte; auch das Querschiff springt nur bis zur Breite der Kapellen vor; die Fortsetzung des Langhauses mit einer Jochbreite jenseits der Kuppel bringt wieder den Central-

gedanken zu Worte. Die Raumwirkung dieses Inneren ist weit über die wirklichen Dimensionen hinaus grossartig, die Bildung des Details streng und schlicht.

Vignolas Schule setzte sich fort in *Giacomo della Porta* (1541—1604), dem es beschieden war, sowohl die Kuppel der Peterskirche als Il Gesù zu vollenden. Seine kleine Kirche S. Maria ai Monti (Fig. 58), eine sehr glückliche Re-

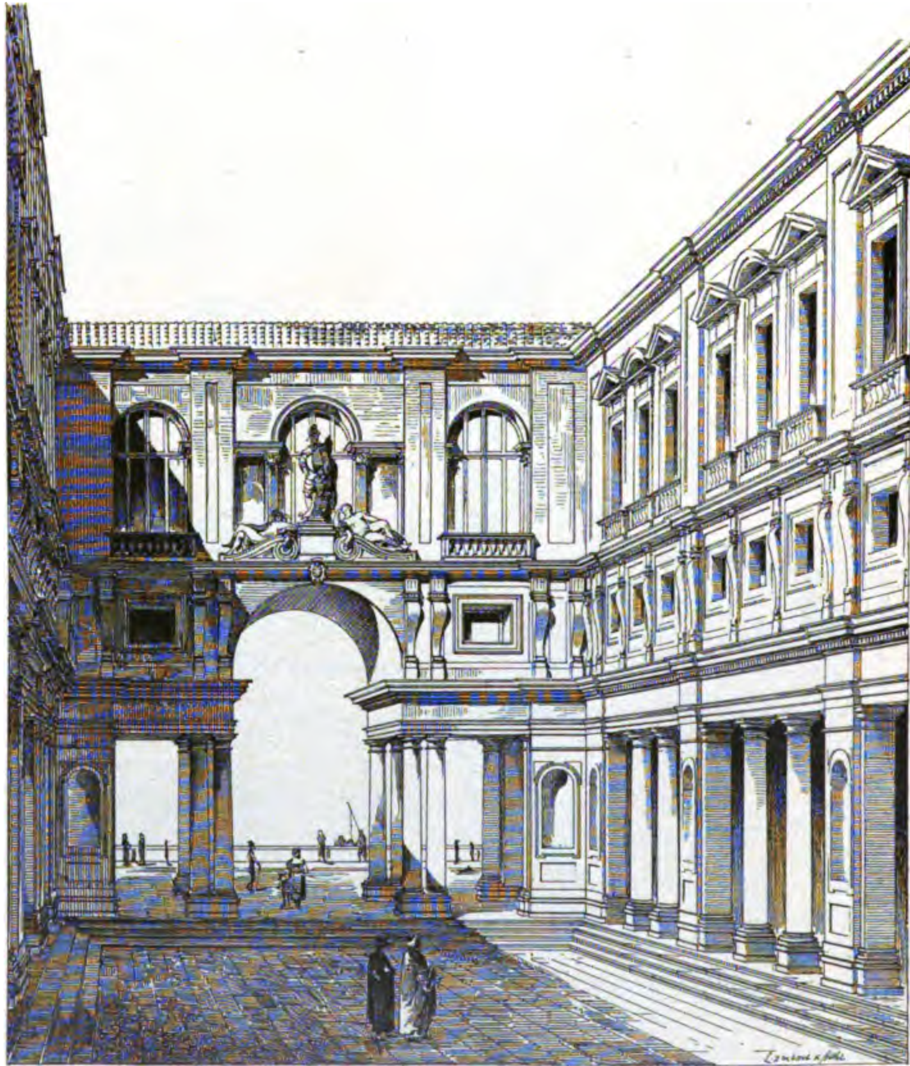


Fig. 59 Uffizien zu Florenz (ursprünglicher Plan) (Nach Gurlitt)

duktion des letztgenannten Baues, wurde das Vorbild unzähliger Kirchenbauten der Folgezeit. Auch die Hauptmeister der florentinischen Architektur dieser Zeit, der Maler und Kunstschriftsteller *Giorgio Vasari* (1511—74) und der Bildhauer *Bartolommeo Ammanati* (1511—92), stehen trotz ihrer Schülerschaft bei *Michelangelo* der Richtung *Vignolas* nahe. Vasari baute mit ihm zusammen die grossartig angelegte Villa di Papa Giulio III. bei Rom; sein Hauptwerk sind die Uffizien in

Florenz, ein schöner und stattlicher Hallenhof (Fig. 59), dessen Motiv noch deutlich an Michelangelos Vorhalle der Laurenziana (vgl. Fig. 51) anklingt. Von *Ammanati* stammt der rückwärtige Ausbau des Palazzo Pitti (Fig. 60), dessen Rustikabehandlung im Vergleich mit der Fassade Brunelleschis (vgl. Fig. 5) recht lehrreich den Uebergang von ungefüger Grossartigkeit zu kühler Regelrichtigkeit veranschaulicht, der sich in diesen hundert Jahren vollzogen hatte.

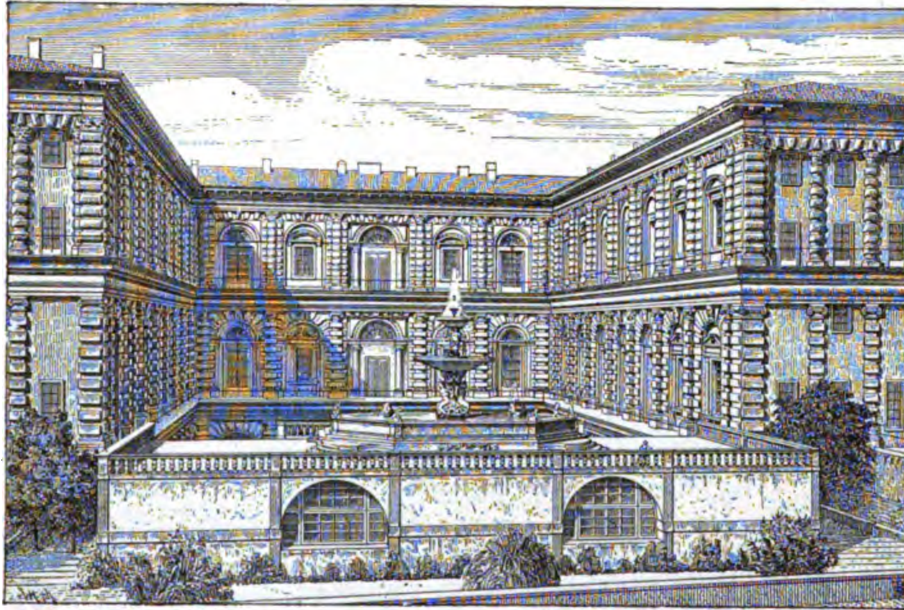


Fig. 60 Gartenseite des Pal. Pitti zu Florenz (nach Gurlitt)

In Oberitalien vertritt die Schule Vignolas der Bolognese *Pellegrino Tibaldi* (1527—97), der aber hauptsächlich auch in Mailand thätig war, das durch seinen reformatorischen Erzbischof Carlo Borromeo († 1584) in der kirchlichen Bewegung der Zeit eine bedeutende Rolle spielt. Tibaldis Hauptwerke sind die Kirchen S. Fedele zu Mailand, ausgezeichnet durch würdig-ernste Innenarchitektur, und S. Gaudenzio zu Novara, ferner der erzbischöfliche Palast zu Mailand und vielleicht der Hof der Universität in Bologna. Sonst tritt auf dem Gebiete des Palastbaues in dieser Epoche namentlich das reiche und mächtige Genua[1]) hervor. Die beengte Lage der Stadt auf steil ansteigendem Terrain liess die Architekten ihre Wirkungen weniger in der imposanten Ausgestaltung der Fassaden suchen — sie sind häufig nur bemalt —, als in der glänzenden und perspektivisch reizvollen Anlage der Vestibüle und Treppen. Die Haupttreppe, bisher meist zur Seite gelegt und versteckt, rückt hier — zuerst angeblich im Palazzo Ducale von *Rocco Pennone* (nach 1550) — in die Mittelachse und eröffnet einen malerischen Durchblick nach dem räumlich meist beschränkten, aber durch eine Brunnenanlage wirkungsvoll dekorierten Hofe. Die eleganteste Ausbildung erhielt diese Bauweise durch *Galeazzo Alessi* (1512—72). Seine Paläste (Cambiaso,

---

[1]) *P. P. Rubens*, Palazzi di Genova. Antwerpen, 1622. 1672. Vgl. das S. 17 citierte Werk von *Reinhardt*.

Gambaro, Lercari, Cataldi-Carrega, Spinola) liegen sich zum Teil an der damals neu gebauten Strada nuova so gegenüber, dass ihre Hauptachsen sich entsprechen, der perspektivische Effekt der Durchblicke also verdoppelt wird. Eines seiner köstlichsten Werke war die Villa Sauli (Fig. 61) mit einem vorgelegten kleinen, aber höchst glänzend durchgebildeten Arkadenhof. Der bedeutendste Bau der Folgezeit ist Palazzo Doria-Tursi von *Rocco Lurago* († gegen 1590), sowohl durch die von besonders grossartigem Raumgefühl durchdrungene Gestaltung der Hof- und Treppenanlage (Fig. 62), wie durch die von zwei graziösen Säulenhallen flankierte Fassade.

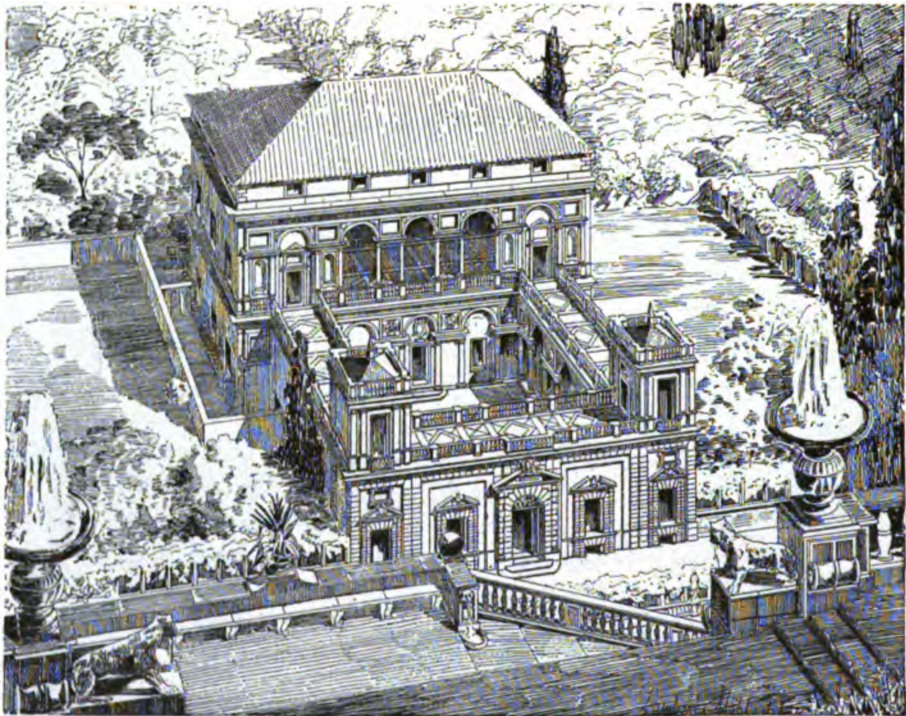


Fig. 61 Villa Sauli bei Genua (Rekonstruktion)

Am Schlusse dieser Epoche steht ihr grösster Meister, *Andrea Palladio* (1518—80) aus Vicenza, der in seiner Vaterstadt und Venedig hauptsächlich thätig war. Er ist als Theoretiker der strengste, als Praktiker der freiste und selbständigste seiner Zeitgenossen. Sein Verständnis der Antike bewährt sich vor allem in der grossartigen Raumbildung und der feinen Abwägung der Verhältnisse; die Säule kommt bei ihm wieder zu machtvoller Geltung, das übrige Detail tritt durchaus zurück. Sein frühestes grosses Werk ist die Umbauung des alten Stadthauses von Vicenza mit einer zweigeschossigen Säulenhalle, die s. g. Basilika (begonnen 1549) (Fig. 63). Das schöne Bramanteske Motiv des auf kurze Architravenden gestellten Mittelbogens ist durch Palladio eigentlich erst in der Baukunst eingebürgert worden. An seinen Palästen in Vicenza brachte er teils, wie hier, eine zweigeschossige Fassadenbildung an (Pal. Barbarano und Chieregati), teils fasste er beide Stockwerke mit einer durchgehenden

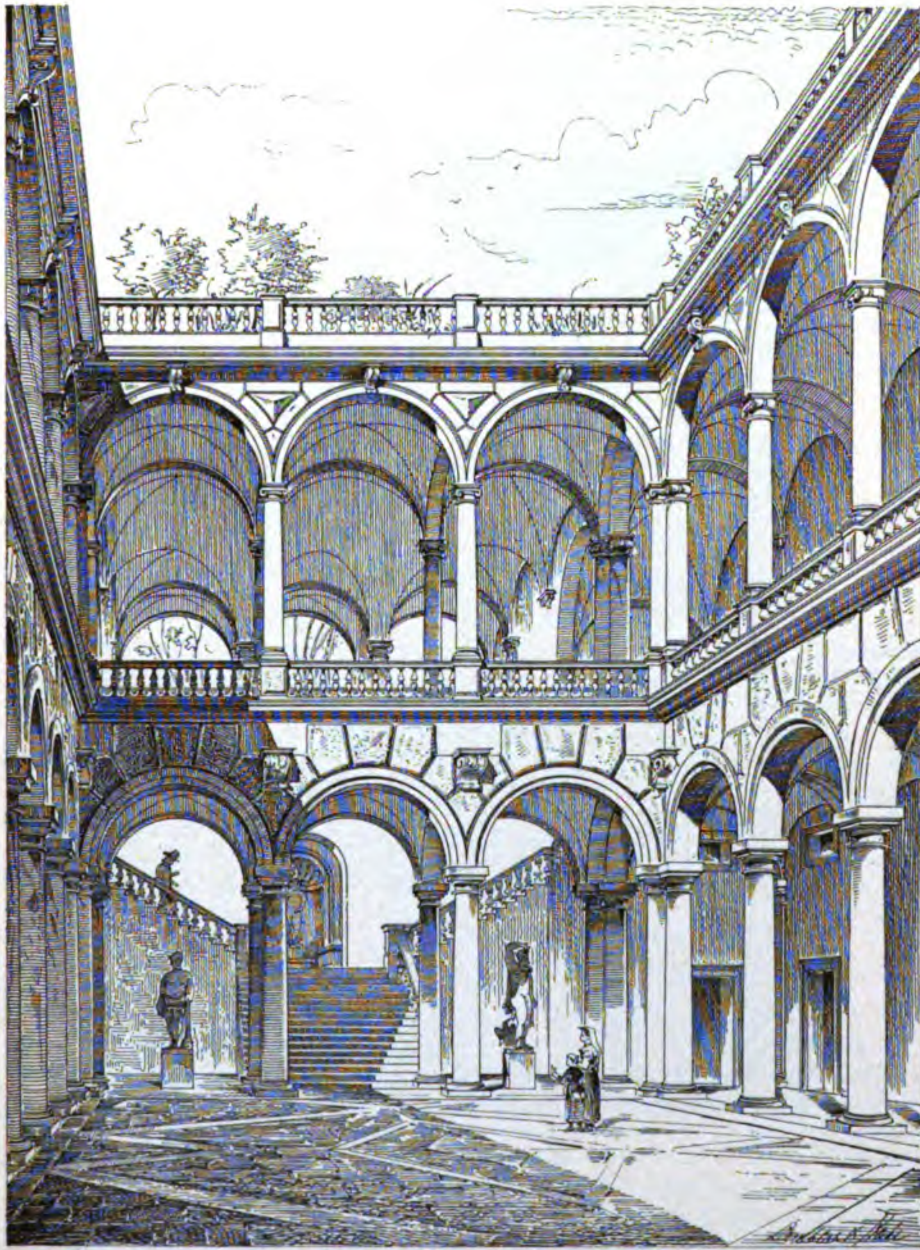


Fig. 62 Palazzo Doria Tursi zu Genua (Hofansicht)

Pilaster- und Halbsäulenordnung zusammen, wie am Pal. Valmarana (Fig. 64), Cà del Diavolo u. a. Diesen Gedanken brachte er auch an seinen Kirchenfassaden durchgängig zur Geltung, deren wichtigste S. Giorgio Maggiore und Il Redentore zu Venedig sind (Fig. 65). Bereitet schon diese, der griechischen Tempelfront sich annähernde Bildung würdig auf das Innere (Fig. 66) vor, so erreicht

dieses namentlich im Redentore einen entsprechend hohen Grad von Schönheit und Feierlichkeit. Mächtige Halbsäulen und Pilaster mit Nischen dazwischen gliedern die Wände; trotz der strengen Einfachheit des Details ist die Gesamtwirkung reich und lebendig durch die reizvollen Einblicke aus dem breiten Hauptschiff in die Kapellen, den Kuppelraum und die dahinter liegende, durch eine Säulenstellung sichtbare Sakristei. — Mehr antiquarisches Interesse hat sein Versuch einer Rekonstruktion der antiken Bühne im Teatro Olimpico zu Vicenza, und wie ein Experiment wirkt auch seine berühmte Villa Rotonda bei Vicenza mit vollkommener Durchführung der centralen Anordnung um einen kreisrunden Mittelraum.

In der Fassung, welche Palladio den architektonischen Ideen der Hochrenaissance gab, lebten sie fort; an der reinen Grösse seiner Raumgestaltung und Formensprache hatte die Baukunst ein Ideal klassischer Schönheit, zu dem sie im Wechsel der Zeiten und des Geschmacks immer wieder zurückkehrte.

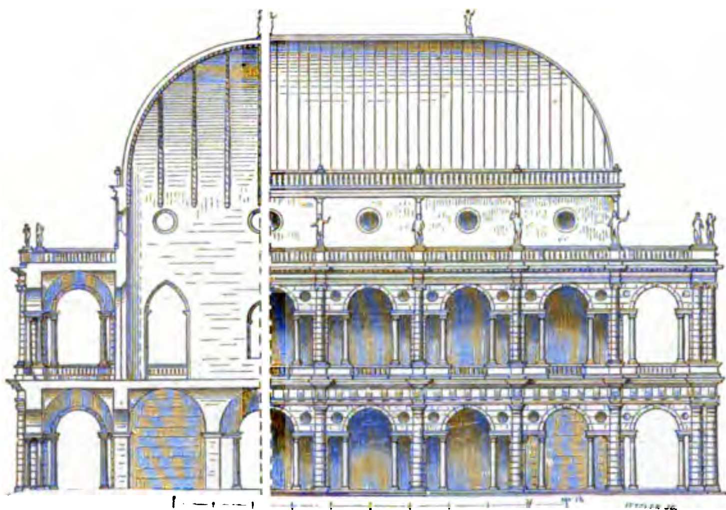


Fig. 63 Basilika zu Vicenza

Auch die Hochrenaissance wahrt der Dekoration ihre wichtige Stellung im architektonischen Ganzen, ja durch die Steigerung der Dimensionen und Raumgrössen werden ihr noch umfangreichere und bedeutendere Aufgaben gestellt. Ein neues, sehr fruchtbares Element kam in die Innendekoration durch Aufnahme des Grottesken, d. h. der Ornamentationsweise, welche das genauere Studium der damals zumeist als unterirdische Räume („Grotte") zugänglichen Thermen, Paläste und Grabkammern des Altertums kennen lehrte. In der Art dieser römischen Wandmalereien und Stuccoreliefs schuf man aus aufsteigenden Kandelaber- und Rankenmotiven, Medaillons, Fruchtschnüren, kleinen Architekturen u. s. w. ein reizvolles System dekorativer Glieder, dessen Verwendung durch Raffael und seine Schule in den Loggien des Vatikans (vgl. die Farbentafel) ihm schnell klassische Geltung verschaffte. Daneben blieb, wie die Geschichte der Malerei zeigen wird, der Schmuck des Innern mit umfangreichen Wandbildern in dauernder Uebung, für dessen Ausgestaltung im Sinne heiter-anmutiger Dekoration wiederum Raffael durch seine Ausmalung der Psyche-Loggia in der Villa Farnesina (Fig. 67) die entscheidende Anregung gab. Auf der andern Seite schränkte das Streben nach Ernst und Würde das farbige Leben der Flächen ein und liess einen grösseren Nachdruck auf plastische Gliederung legen, die allein mit den grossen Formen der Architektur in Harmonie zu treten schien. Ja, in der Epoche der architektonischen Theoretiker wurde die Farblosigkeit wenigstens der Wände sogar zum Gesetz erhoben. Für die Decken bildete eine

weisse Stuckierung mit mässiger Vergoldung in schweren reichen Formen, wie sie die Kapelle der Cancelleria zeigt, den Uebergang entweder zu völliger Farblosigkeit, resp. Vergoldung, wie sie namentlich in geschnitzten Flachdecken aus Holz obwaltet, oder zur Einschaltung einzelner Gemälde in die Zwischenfelder.



Fig. 64 Palazzo Valmarana zu Vicenza

Für gewölbte Decken blieb die Malerei die gebotene Dekorationsweise und steigerte sich, wie ihre Geschichte zeigen wird, mit der Zunahme der Kuppelbauten auch in der Lösung schwierigster perspektivischer Probleme. An den Fassaden gab die veränderte Kunstauffassung u. a. darin sich kund, dass plastischer Schmuck oder an seiner Statt Nachahmung von Statuen in Malerei sich einzustellen begann.

Frankreich[1])

Während in Italien die Renaissance schnell mit siegreicher Gewalt durchdrang, hielten alle anderen Länder Europas noch lange an den Traditionen der Gotik fest, deren Nachblüte bis tief ins 16. Jahrhundert hinein dauert.

Frankreich gehört im 15. Jahrhundert allen seinen Lebensformen nach noch dem Mittelalter an. Erst die Kriegszüge Karls VIII. (1494) und Ludwigs XII. (1499) nach Italien vermittelten Beziehungen zu der Kultur und Kunst dieses Landes, die allmählich umgestaltend auch auf die französische Architektur wirkten. Schon Ludwig XII. berief den veronesischen Gelehrten und Architekten *Fra Giocondo* und andere italienische Künstler nach Paris. Aber erst seines Nachfolgers Franz I. (1515 bis 1547) Kunstsinn und Prachtliebe brachte die französische Renaissance zum Durchbruch, so dass sie völlig im Geiste ihrer italienischen Vorbilder zu schaffen begann. Die erste Periode wird dagegen charakterisiert durch ein starkes Fortleben der Gotik, deren Prinzipien im Aufbau, in der Gesamthaltung, in der Konstruktion durchaus massgebend blieben und nur dekorativ mit den neuen Renaissanceformen umkleidet wurden. Man mag diese Epoche als französische Frührenaissance, die Zeit von der Mitte bis zum Schlusse des Jahrhunderts unter den Königen Heinrich II. und Ludwig XIII. als die französische Hochrenaissance betrachten.[2]) Die verschiedenen Stilwandlungen bezeichnen die Franzosen selbst gewöhnlich mit dem Namen des Königs, unter dessen Regierungszeit sie fallen und insofern mit Recht, als in der That diese ganze Entwicklung abhängig blieb von dem Willen und Geist des Herrschers; die französische Renaissance ist eine höfische Kunst und bekundet sich haupt-



Fig. 65 Fassade von Il Redentore zu Venedig

---

1) *W. Lübke,* Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart, 1885. — *H. v. Geymüller,* Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. (Handb. d. Archit. II, 6.) Stuttgart, 1898. — *A. Berty,* La Renaissance monumentale en France. Paris, o. J. — *L. Palustre,* La Renaissance en France. Paris, 1880 ff.

2) Neuere Historiker, namentlich *Geymüller* in dem angef. Werk, erkennen — vielleicht mit Recht — das Fortleben desselben Geistes auch in der ganzen späteren Entwicklung der französischen Architektur bis zur Gegenwart.

sächlich in den Schlossbauten der Könige und des Adels. Die Teilnahme der bürgerlichen Kreise tritt dahinter ebenso zurück wie — im Gegensatz zu Italien — die Bedeutung des Kirchenbaus.

Der französische Schlossbau behielt die Anlage und Bauweise des Mittelalters bei: die Grundrissbildung mit drei oder vier einen grossen Hof (cour d'honneur) umschliessenden Flügeln und gewaltigen Rundtürmen an den Ecken, welche zumeist die Treppenanlagen (als Wendeltreppen) enthalten; ein zweiter Hof (basse cour) enthält die Wirtschaftsgebäude (Fig. 68 und 69). Die Einteilung der Räume entspricht meist dem Prinzip der Bildung einzelner geschlossener ‚Logis', doch tritt schon früh der langgestreckte grosse Prunkraum, die ‚Galerie' (H. in Fig. 68) auf. Für die Gestaltung des Aeusseren blieb das hohe Dach mit seinen zahlreichen Giebeln, Schornsteinen und Balustraden massgebend, nur dass die Formen dieser dekorativen Aufsätze jetzt überwiegend den italienischen Vorbildern entlehnt oder in ihrem Sinne ausgestaltet werden (Fig. 70).



Fig. 66 Inneres von S. Giorgio Maggiore zu Venedig

Während Karl VIII. über den begonnenen grossen Unternehmungen, wie dem Neubau des Schlosses zu Amboise, rasch dahinstarb, vollendete Ludwig XII. wenigstens zum Teil das Schloss zu Blois, das, abgesehen von Einzelheiten, im wesentlichen noch gotischen Stilcharakter trägt. Entschiedener treten die Renaissanceformen im Schloss zu Gaillon auf, dem Lieblingsbau von Ludwigs Minister, dem Kardinal Georg von Amboise, der ein ebenso feiner Kunstkenner wie erleuchteter Staatsmann war. Franz I. führte den Bau von Blois zu Ende, dessen nördlicher Flügel mit seiner Hoffassade und dem durchbrochenen Treppenturm zu den glänzendsten Leistungen der französischen Frührenaissance gehört (Fig. 70). Ein

völliger Neubau desselben Königs ist Schloss Chambord bei Blois, 1526 durch *Pierre Nepveu*, genannt *Trinqueau*, begonnen. Der quadratische Hauptbau, in dessen Mitte ein durchbrochener Turm mit zwei Wendeltreppen emporsteigt (Fig. 71), wird an drei Seiten von einem durch niedrige Flügelbauten gebildeten Hof umgeben; an allen Ecken erheben sich dicke Rundtürme. Während die Fassadengliederung noch zaghaft, fast monoton bleibt, entfaltet die Dachgestaltung einen



Fig. 67 Dekoration der Loggia in Villa Farnesina zu Rom

phantastisch üppigen Reichtum an Turmspitzen, Erkergiebeln und Kaminen. Weit gelungener ist die Aufnahme italienischer Formensprache in dem Schloss Madrid bei Paris, das auch in seiner inneren Anordnung das Musterbild eines ‚Manoir', d. h. eines einfacheren fürstlichen Landsitzes bietet. Auch in den sehr verschiedenartigen Einzelheiten der ausgedehnten und unregelmässigen Anlage von Fontainebleau, des Lieblingsschlosses Franz' I., macht sich eine, wenn auch nicht immer verständnisvolle, so doch selbständige Gestaltungskraft geltend. Das mit reichster Pracht ausgeschmückte Innere ist hauptsächlich das Werk italienischer Deko-

ratoren und Maler, und die hier versammelte „Schule von Fontainebleau“ hat auf die Entwicklung der französischen Renaissancekunst einen weitgehenden Einfluss ausgeübt.

Unter den Adelsschlössern dieser Epoche nehmen Chenonceau (Fig. 72), Bury, Azay-le-Rideau, Châteaudun, Chantilly u. a. einen hervorragenden Platz ein, unter den städtischen Palästen und grösseren Wohngebäuden (‚Hôtels‘), welche sich in vereinfachter Form den grossen Landschlössern anschliessen, die bischöflichen Paläste zu Nancy (1501—12), Sens (seit 1520), die Rathäuser zu Orléans und Beaugency, das Hôtel Écoville zu Caen (1530), das s. g. Haus der Agnes Sorel zu Orléans, das Haus Franz' I. daselbst und in den Champs Elysées zu Paris u. a.

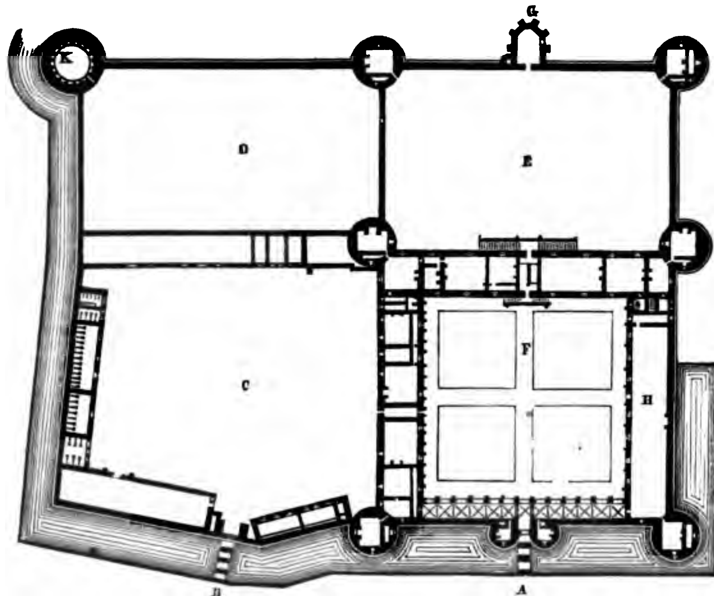


Fig. 68 Grundriss des Schlosses Bury

In diesen Bauten Franz' I. und seiner Zeit ist der eigentümliche Formenschatz der französischen Renaissance bereits ziemlich vollständig ausgebildet. Er charakterisiert sich als eine Mischung spätgotischer Elemente mit solchen der italienischen Renaissance. Neben einer Ueberfülle zierlichster Ornamentik, wie sie der Weise der oberitalienischen Frührenaissance entspricht, findet sich mit Vorliebe die s. g. „römische Bogenstellung“ (Pilaster und Halbsäulen) der Hochrenaissance, und damit vereinigt sich wieder die gedrückte Bogenform (‚Korbbogen‘) der französischen Spätgotik (Fig. 73) u. dgl. mehr. Wir sehen die Resultate dieses Gärungsprozesses in manchem liebenswürdigen und anziehenden, aber auch manchem wunderlichen Werk. Am äusserlichsten musste die Aufnahme eines aus so verschiedenartigen Elementen gemischten Formenbaues auf dem Gebiete bleiben, auf welchem Frankreich seit dem 12. Jahrhundert die Führung übernommen hatte, dem Kirchenbau. Wie das bis in alle Einzelheiten hinein ausgebildete System der gotischen Kathedrale mit Renaissanceformen dekorativ umkleidet werden konnte, zeigen Beispiele, wie der Chor von St. Pierre zu Caen (Fig. 74), der seit 1521 von *Hector Sohier* erbaut wurde, und manche ähnliche Kirchen der Normandie. In Paris sind es namentlich St. Etienne du Mont (seit 1517) und St. Eustache (seit 1532), die im Inneren wie im Aeusseren trotz völlig gotischer Anlage die neue Formensprache zu Worte kommen lassen.

Aus diesem oft recht malerischen, aber auch bizarr wirkenden Formengemisch klärte sich gegen die Mitte des Jahrhunderts unter dem Einfluss hervorragender Theoretiker und Praktiker der Architektur ein Stil ab, den man wohl

als den der **französischen Hochrenaissance** oder **Henri II.** bezeichnet, da er in der Regierungszeit dieses Königs (1547—59) seine höchste Kraft entfaltete. Die italienisch-antiken Formen verdrängten völlig die gotischen, das Streben nach Gesetz und Regelrichtigkeit die malerische Willkür, und im Sinne der italienischen Theoretiker der Zeit, von denen *Serlio* bereits an den Hof Franz' I. berufen worden war, machte sich bei den bedeutendsten Architekten Frankreichs das Streben nach einem eigenen System geltend. Daher treten auch jetzt erst die Individualitäten der Baumeister greifbar hervor und prägen ihrem Anteil an den grossen und umfangreichen Werken, deren Ausführung ihnen anvertraut war,

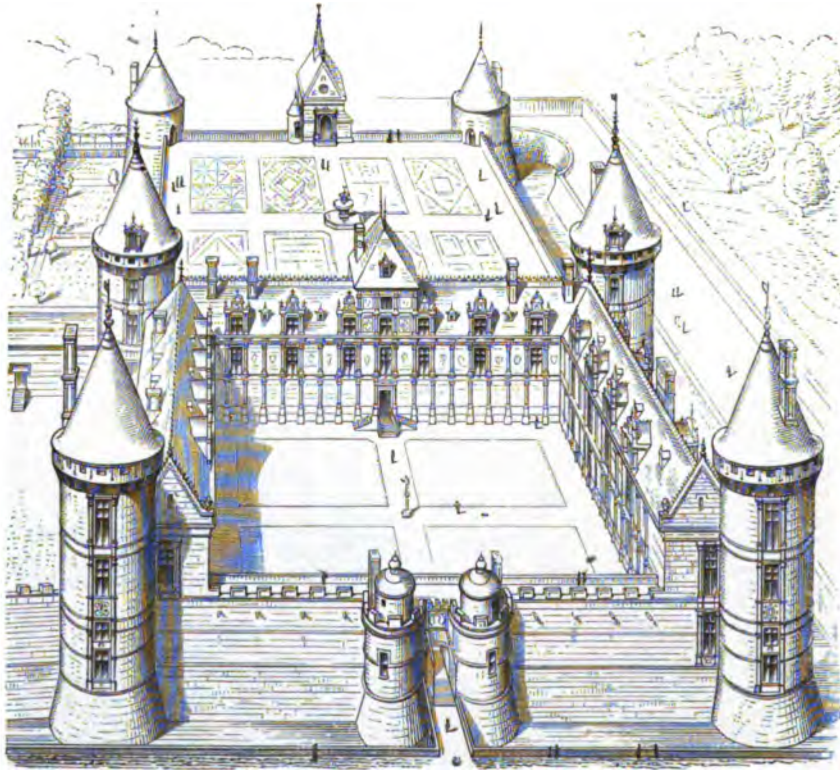


Fig. 69 Ansicht des Schlosses Bury

den persönlichen Stempel auf. Der älteste von diesen Meistern ist *Pierre Lescot* (1510—78), der seit 1546 den Süd- und Westflügel des alten Pariser Königsschlosses, des Louvre, neu aufführte.[1]) Wahrscheinlich unterstützte ihn dabei wesentlich der auch als Architekt thätige Bildhauer *Jean Goujon,* der gleich Lescot seine Ausbildung in Italien erhalten hatte. Die von letzterem ausgeführten Teile des Louvrebaues, namentlich die Hoffassaden (Fig. 75), sind der vollendetste Ausdruck des französischen Geistes, der Klarheit der Disposition mit reichstem Schmuck und zierlichster Ausführung zu vereinigen weiss. Während die Aussenseiten verhältnismässig einfach gehalten sind, zeigen die Hoffassaden

[1]) *A. Babeau,* Le Louvre et son histoire. Paris, 1895.

üppige dekorative Pracht. Korinthische Pilasterstellungen, in den vorspringenden Risaliten Halbsäulen, gliedern die beiden Hauptgeschosse; im untersten umschliessen kräftig schattende Bogen die Fenster, welche im oberen abwechselnd mit graden Giebeln und Segmentbögen bekrönt sind. Am reichsten geschmückt mit Statuennischen und Reliefs sind die Mittelrisalite und das oberste Halbgeschoss, das mit einer zierlich durchbrochenen Balustrade abschliesst.



Fig. 70 Vom Schlosse zu Blois (Baldinger nach Phot.)

Der einflussreichste Theoretiker und der Hauptmeister des zweiten grossen Schlossbaues dieser Epoche ist *Philibert de l'Orme* (ca. 1515—1570). Seit 1552 führte er für Diana von Poitiers das — in der Revolutionszeit zerstörte — Schloss Anet aus, dessen Fassade streng nach dem Gesetz der drei antiken Säulenordnungen aufgebaut war (Fig. 76); 1564 begann er für Katharina von Medici die Tuilerien in Paris, die, als umfassende Palastanlage geplant, nur in reduzierter Form ausgeführt wurden (seit 1871 gleichfalls zerstört). De l'Orme brachte hier zuerst die von ihm „erfundene", in seinem theoretischen Hauptwerk [1]) beschriebene „französische Ordnung" zur Anwendung, die aber nur eine elegantere Form der bereits von Sanmiccheli gebrauchten Säulen und Pilaster mit Rustikabändern darstellt (Fig. 77). Sein Nachfolger am Tuilerienbau, der gleichfalls als Theoretiker [2]) bekannte *Jean Bullant* (ca. 1525—78) führte seit 1550 Schloss Écouen aus, mit strengerer, feiner und scharfer Bildung der antikisierenden Formen. Hauptsächlich Theoretiker und zugleich Historiograph der zeitgenössischen Architektur ist *Jacques Androuet Ducerceau* (1510—1584), dessen sorgfältigen Aufnahmen wir grösstenteils die Kenntnis der in der Revolution meist zerstörten Bauten dieser Epoche verdanken. [3]) Seine Söhne Baptiste und Jacques und des Ersteren Sohn Jean waren gleichfalls als Architekten thätig.

Das weithin wirkende Vorbild dieser königlichen Bauten in Paris giebt sich an den Adelsschlössern der Epoche kund, die teils, wie Ancy-le-Franc in Bur-

1) Le premier tome de l'Architecture de Philibert de l'Orme. Paris, 1567 (Neuausgabe von C. Nizet, 1894).

2) Reigle générale d'Architecture des cinq manières de colonnes. Paris, 1564 u. 1568.

3) Les plus excellents bastiments de France. Paris, 1579. Vergl. *H. v. Geymüller,* Les Ducerceau. Paris, 1887.

gund und Verneuil in der Picardie der prächtigen Architektur des Louvrehofes nacheifern, teils, wie die Bauten des kriegerischen Marschalls Sully, Schloss du Pailly und Schloss Sully (seit 1567), sich in dem strengeren Ernst der Fassadenbildung mehr den Tuilerien anschliessen. Die alte malerische Kompositionsweise wurde immer mehr durch das Streben nach Reinheit und Regelmässigkeit der Komposition und Formbildung überwunden. Selbst in Privatwohnhäusern der Epoche, wie dem s. g. Hause des Ducerceau in Orleans, spricht sich dieser Geist klassischer Strenge aus. Im Kirchenbau ergreift er jetzt selbst die Teile, welche sich der antikisierenden Richtung naturgemäss am längsten entzogen hatten: die Türme; die Kathedrale von Tours und St. Michel zu Dijon (Fig. 78) liefern dafür bezeichnende Beispiele.

Aber die Zeiten der blutigen Religionskämpfe unter Karl IX. und Heinrich III. waren der Kunst überhaupt nicht günstig, die Blüte der französischen Renaissance welkte ab. Und als mit Heinrich IV. (1589—1610) bessere Tage begannen, da war der Geist des Zeitalters ein anderer geworden. Zwar verstand auch Heinrich IV. noch mit königlicher Pracht zu bauen, wie die Grande Galerie des Louvre zur Verbindung dieses Palastes mit den Tuilerien zeigt. Aber wie der grösste Teil seiner Bauten von Plätzen, Strassen, Brücken dem öffentlichen Nutzen diente, so tragen andere den Charakter einer gewissen derben Nüchternheit. Der hintere Hof und die Hirschgalerie von Fontainebleau, die er ausführen liess (Fig. 79), zeigen tüchtige Verhältnisse und würdige Einzelgestaltung, bleiben aber an Feinheit des Geschmacks weit hinter den Schöpfungen der Epoche Franz' I. und Heinrichs II. zurück. Bezeich-



Fig. 71 Mittelturm vom Schlosse Chambord

nend für den sparsamen Charakter dieser Bauweise ist auch die jetzt allgemeiner werdende Mischung von Quadern- und Ziegelbau (vergl. Fig. 79). In dem Hauptwerk der auf Heinrichs Tod folgenden Epoche der Maria von Medici, dem von *Salomon de Brosse* seit 1615 erbauten Palais Luxembourg zu Paris, steigert sich dieser Zug bereits bis zu frostiger Feierlichkeit, während Klarheit und vornehme Würde der Disposition auch hier noch sich als unverlorene Eigenschaften der französischen Palastarchitektur dokumentieren.

Spanien und Portugal

Die spanische[1]) Frührenaissance beruht auf einer noch bunteren Formenmischung, als die französische. Denn zu der Gotik, welche hier, spät aufgenommen, noch im 16. Jahrhundert in voller Blüte steht, gesellt sich die maurische Kunst, die ja bis zur Eroberung von Granada (1492) im Süden des Landes herrschte.

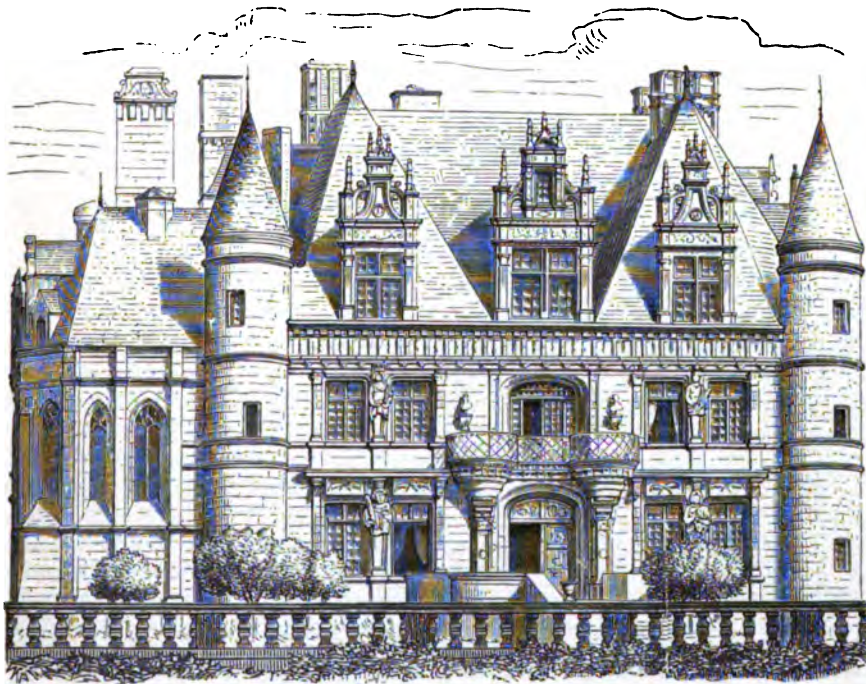


Fig. 72 Schloss Chenonceau

Aus der Verbindung dieser Elemente mit den italienischen Formen erwuchs am Ende des 15. Jahrhunderts ein dekorativer Baustil, der an zauberhaftem Reiz, an phantastischer Kraft, an Intensität des Lebensgefühls bei aller Willkür und Launenhaftigkeit wahrhaft Staunenswertes erreicht. Mit Recht nennt man ihn den Plateresken oder Goldschmiedstil, denn nur mit Goldschmiedewerk lässt sich seine üppig quellende Ornamentik vergleichen. In den Höfen von Klöstern und Palästen, an Portalen, Kapellen, Chorschranken bethätigte sich diese Kunstweise

[1]) *C. Uhde,* Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin, 1892 (mit Lichtdrucktafeln). — *M. Junghändel* und *C. Gurlitt,* Die Baukunst in Spanien. Dresden, 1893 (mit Lichtdrucktafeln).



Fig. 73 Vom Schlosse Fontainebleau

am ungezwungensten und glücklichsten. Ein ziemlich frühes Beispiel sind die Arkaden des Kollegiums Sa. Cruz zu Valladolid (1480), von *Enrique de Egas* († 1534), ein besonders prunkendes der Hof und die Fassade des Palastes del' Infantado zu Guadalaxara. Die breiten kielförmigen Bogen mit ihren gezackten Säumen ruhen hier im Erdgeschoss auf dorisierenden, im oberen Stockwerk auf phantastisch gewundenen Säulen mit bunt dekorierten Schäften, die von gotischen Zwergfialen bekrönt sind. Ein Hauptort für die Kenntnis dieses Stils ist Salamanca, wo die Universität, das Collegio mayor (1521), die Kathedrale, die Kirche San Domingo u. a. interessante Beispiele bieten. Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts mässigte sich die Ausdrucksweise der spanischen Frührenaissance durch stärkere Aufnahme italienischer Formen, wofür die Kapelle der neuen Könige in der Kathedrale zu Toledo (1546 vollendet) den frühesten Beleg giebt. Unter dem sichtlichen Einfluss der oberitalienischen Frührenaissance steht die Fassade des Rathauses von Sevilla (1545—64) (Fig. 80). Der Hof des erzbischöflichen Palastes zu Alcala de Henares (von *Alonso de Covarrubias* 1534) nähert sich florentinischen Vorbildern, ja der von Karl V. begonnene Palast bei der Alhambra ahmt bereits die Formen der strengen römischen Hochrenaissance nach. Aber erst Philipp II. (1556—1598) führte die reine Renaissance in Spanien ein, vornehmlich durch seinen grossartigen Bau des Escorial, den unter persönlicher Teilnahme des Königs seit 1563 der in Italien gebildete *Juan de Toledo,* nach dessen Tode *Juan de Herrera* (1567—1581) errichtete. Entsprechend der Geistesrichtung des damaligen Spaniens und seines Herrschers ging der Bau auf gigantische Massenwirkung aus; er umfasst Kirche, Kloster und Königspalast zugleich und steht als ein Denkmal kalter Pracht mitten in einer traurigen Einöde. Andere Werke Herreras sind die Börse zu Sevilla, der Palast zu Aranjuez und die (unvollendete) Kathedrale von Valladolid.

Einen ähnlichen Charakter wie die spanische trägt die portugiesische Frührenaissance.[1]) In der schwülen Pracht ihrer grossen Klosterbauten zu Batalha, namentlich der unvollendeten Grabkapelle der Könige am Chorende der Kirche, und zu Belem mischen sich selbst indische Formelemente mit denen der Spätgotik und der italienisch-französischen Renaissance. Die Blüte der portugiesischen Architektur fällt mit dem raschen Aufschwung des Landes unter König

[1]) *A. Haupt,* Der Baustil der Renaissance in Portugal. Frankfurt am Main, 1890 bis 1895.

Manuel dem Grossen (1495—1521) zusammen und der Estilo Manuelino unterliegt allen den Einflüssen, welche das so plötzlich in den Mittelpunkt eines Weltverkehrs gestellte Land in sich aufnahm. Das Hauptwerk dieses Stils ist das 1500 von König Manuel gegründete Hieronymitenkloster Belem bei Lissabon. Unter den Architekten desselben gebührt *Joan de Castilho* (ca. 1490—1581) die führende Rolle. In seinem Wirken vollzieht sich bis gegen 1533 (Loggia der Cappellas imparfeitas zu Batalha) eine allmähliche Abklärung reinerer Renaissanceformen, wozu namentlich auch die Thätigkeit einer Kolonie französischer Künstler beigetragen zu haben scheint, die König Manuel um 1511 in seine Residenz Coimbra berief. Zur vollen Reife konnte die portugiesische Renaissance nicht gelangen, da bereits unter Joan III. (1521—57) der rapide Verfall des Landes begann. Nur die umfangreiche Thätigkeit eines offenbar oberitalienischen Architekten, *Filippo Terzi*, bleibt zu erwähnen, der etwa 1570 nach Portugal kam und hauptsächlich im Dienste des Jesuitenordens, des damaligen Beherrschers des Landes, thätig war.

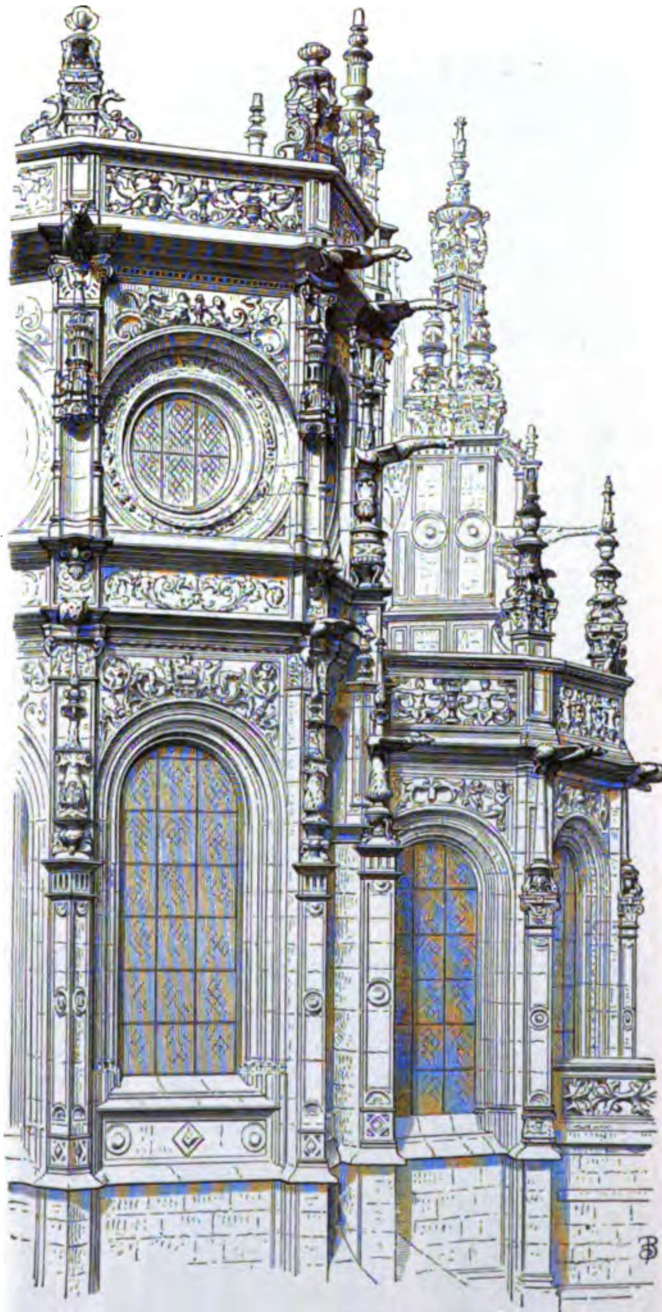


Fig. 74 Chor von S. Pierre in Caen

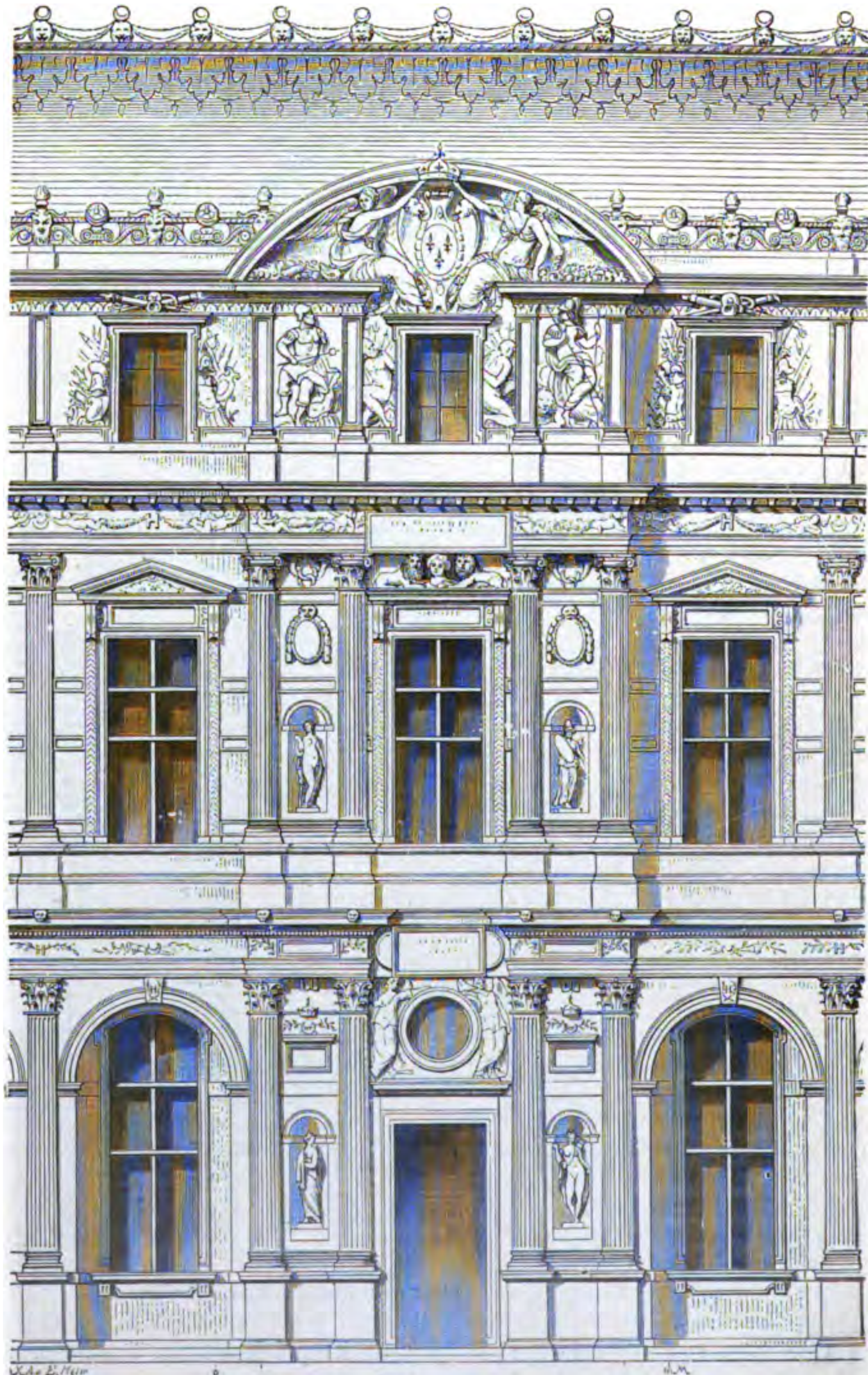


Fig. 75 Teil der Hoffassade des Louvre

England

Von allen nordischen Ländern hat sich England[1]) am sprödesten gegen den neuen Stil verhalten, der weder den ideellen Interessen noch den praktischen Bedürfnissen der Engländer recht entsprach. Die Reformationskämpfe und der Puritanismus konnten der Aufnahme einer aus dem Lande des ‚Papismus' stammenden Kunst ohnedies nicht günstig sein. Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein blieb daher die Gotik herrschend, welche erst jetzt namentlich in der Kirchenarchitektur ihre reiche Nachblüte erlebte. Die Thätigkeit italienischer Künstler, wie des *Pietro Torrigiani,* der 1519 das Grabmal Heinrichs VII. in Westminster vollendete, blieb vereinzelt. Erst 1570—79 führte ein anderer Italiener, *Giovanni da Padua,* das Schloss Longleat House dem Aeusseren nach in Renaissanceformen aus; in der Anlage und Grundrissbildung aber schloss er sich völlig der englischen Tradition an, welche in mancher Hinsicht einen vollen Gegensatz zum italienischen wie zum französischen Palastbau bildet. Denn das englische Landschloss soll vor allem die verschiedenartigsten Ausblicke auf die grünen Parkflächen und Baumgruppen der Umgebung bieten; daher wird unter Vermeidung der Hofanlage die Fassade nach allen Seiten hin und durch starke Vor- und Rücksprünge möglichst mannigfaltig entwickelt. Die malerische Gruppierung gestattete von selbst grosse Freiheit in den architektonischen Formen. So ist der englische Renaissancestil („Elisabethstil"), wie er sich unter den letzten Tudors mehr aus theoretischen Studien als aus einem inneren Bedürfnis heraus gestaltete, ziemlich unverstandene Modeform geblieben. Angeblich hat ihn der Architekt der Königin, *John Shute,* nach Studien in Italien durch ein Werk über die Säulenordnungen 1563 in England eingeführt; der massgebende Baukünstler aber war *John Thorpe,* dessen Thätigkeit um 1570 begann. Ihm werden die statt-

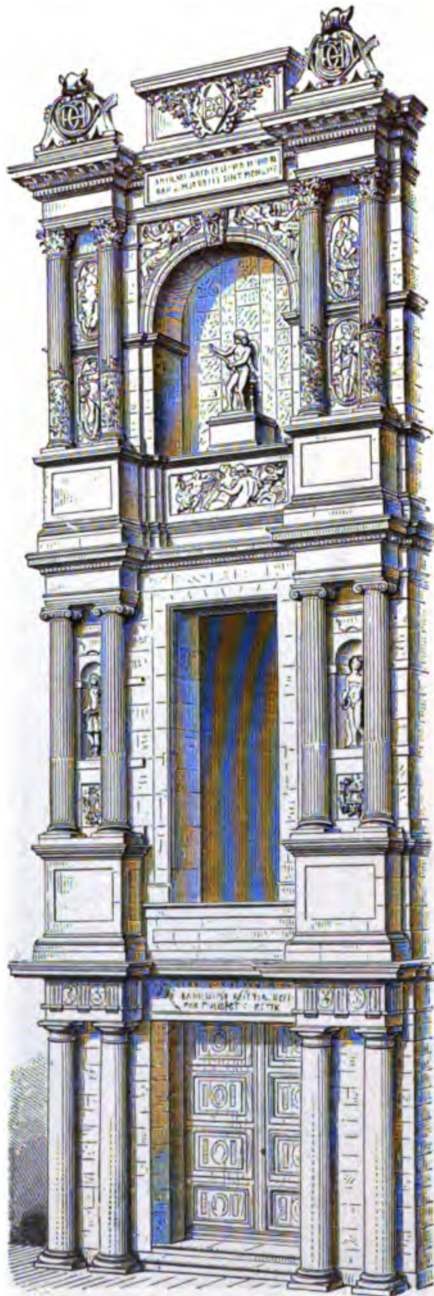


Fig. 76 Aus dem Hof von Schloss Anet (Baldinger nach Phot.)

[1]) *C. Uhde,* Baudenkmäler von Grossbritannien. Berlin, 1894 (mit Lichtdrucktafeln). — *A. Gotch* and *W. Talbot,* Architecture of the Renaissance in England. I—II. London, 1899 (mit Lichtdrucktafeln).

lichsten unter den damals entstandenen Adelsschlössern zugeschrieben, so Burleigh-House (1577), Wollaton-Hall (1580—88) (Fig. 81), Longford Castle (1591—1612), Holland House (vollendet 1607), Hatfield House (1611) u. a. Ihr Hauptreiz beruht auf der bewegten Umrisslinie, die sich malerisch der ländlichen Umgebung einschmiegt, und auf der bequemen und oft prächtigen Innengestaltung. Die architektonischen Formen sind meist mit naiver Sorglosig-

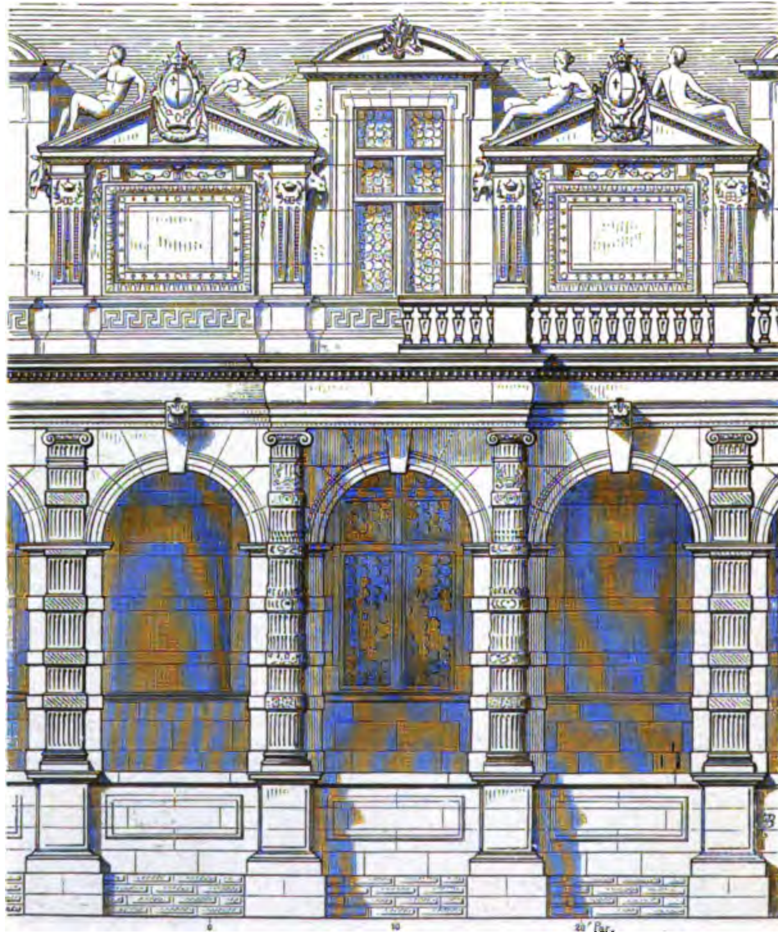


Fig. 77 Teil von de l'Ormes Gartenfassade der Tuilerien

keit behandelt, wie man aus den plumpen Verzierungen der Säulenschäfte und der häufigen Verwendung des Säulenmotivs für die Dachschornsteine (vgl. Fig. 81) ersehen kann.

Ungefähr das Gleiche gilt von den umfangreichen Collegebauten der Zeit, von denen das Cajus-College zu Cambridge in dem originellen „Ehrenportal", das Motive der antiken Triumphbogenarchitektur mit solchen der englischen Gotik verbindet, wohl am frühesten (1574) ein gelehrtes Specimen der Renaissancebaukunst zu geben sucht. Bereits in den ersten Jahrzehnten des

17. Jahrhunderts wurde der Elisabethstil durch die entschiedene Wendung der englischen Architekten zum Palladianismus verdrängt, deren Würdigung dem Zusammenhang späterer Betrachtung vorbehalten bleiben muss.

Die Niederlande, Dänemark und Skandinavien

Die Art, wie die Niederlande[1]) die Renaissance aufnahmen, wurde vorbedeutend für die übrigen germanischen Länder des Kontinents. Die Renaissance ist ihnen ein Zuwachs von Dekorationsformen zu dem ohnehin üppig entwickelten Schmuckapparat ihrer nationalen Spätgotik. Der erste, welcher sie in diesem Sinne anwandte, war *Rombout Keldermans* aus Mecheln; nach den Entwürfen eines burgundischen Baumeisters *Guyot de Beauregard* führte er 1617 den Palast der Margarete von Parma aus, ein einfaches Bauwerk in den Formen der französischen Frührenaissance. Auch an der Nordfassade des Rathauses zu Gent (1518—1535) und am Marquisenhof zu Bergen op Zoom ist er beteiligt. Das 1519 von *Jan Borremans* erbaute Haus „zum Salm" in Mecheln zeigt das Bestreben, die schmale Fassade des alten gotischen Wohnhauses mit den drei typischen Säulenordnungen zu bekleiden (Fig. 82). Bei der gedrängten Fensterstellung entsteht so ein überaus schlankes, reich belebtes Formengerüst. Aehnlich am Kanzleigebäude zu Brügge (1535—37 von *Christian Sixdeniers*) mit noch goti-



Fig. 78 Turm von S. Michel zu Dijon

[1]) *F. Ewerbeck* u. A., Die Renaissance in Belgien und Holland. Leipzig, 1885—89. — *J. J. van Ysendyck*, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du Xe au XVIIIe siècle. — *G. v. Bezold*, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Stuttgart, 1900. (Handbuch der Architektur II, 7.)

schen Giebeln. Ebenso naiv tritt die Vermischung spätgotischer und Renaissanceformen in der Innenausstattung der Gebäude auf, welche — ein Erbteil der alten flandrisch-burgundischen Kunstfertigkeit und Prunkliebe — oft überaus reich und prächtig ist. Werke der Holz- und Steinskulptur, wie Chorschranken, Altäre, Kamine bieten dafür oft sehr reizvolle Beispiele.

Um 1540 begann auf Grund der Studien niederländischer Künstler in Italien und eingehender Beschäftigung mit Vitruv und den neueren Theoretikern, die vor allen *Pieter Koeck van Aelst* (┼ 1550) einbürgerte, eine strengere Auffassung italie-

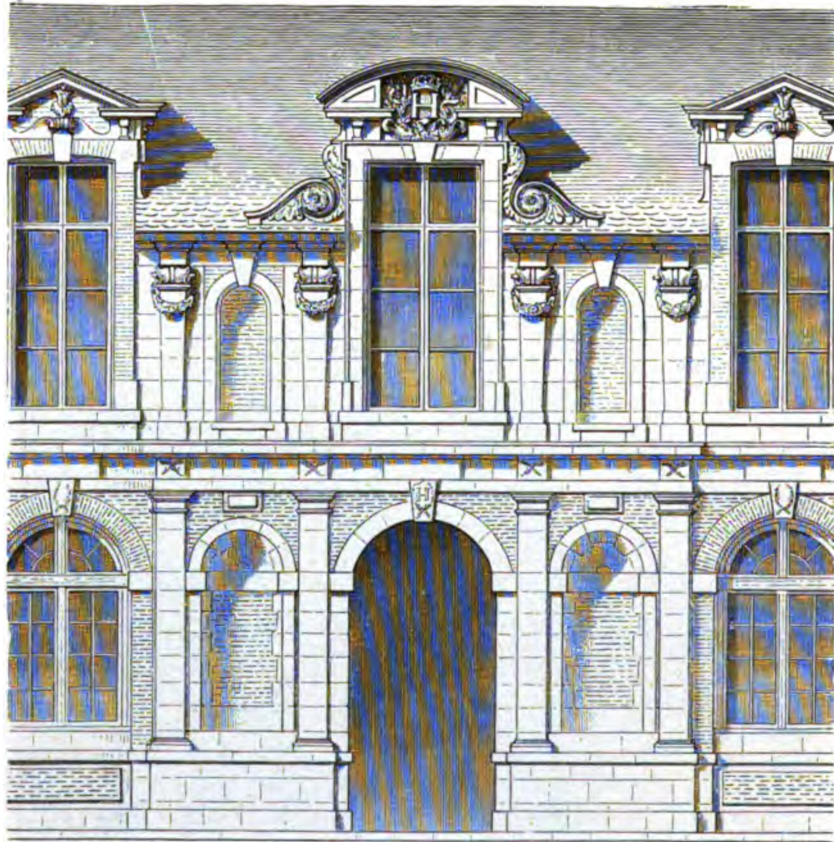


Fig. 79 Teil der Hirschgalerie von Schloss Fontainebleau

nischer Renaissanceformen Platz zu greifen. Das bezeichnendste Beispiel ist das stattliche Rathaus zu Antwerpen, 1561—63 von *Cornelis Floris* erbaut. Trotz der engen Anlehnung an die Motive italienischer Palastfassaden ist auch hier nicht auf den gotisierenden hohen Mittelgiebel verzichtet. Noch strenger blieben die alten Traditionen in der Baukunst der holländischen Provinzen gewahrt. [1]) Entsprechend dem sich vorbereitenden Zusammenschluss dieser protestantischen

---

[1]) *G. Galland*, Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei. Frankfurt a. M., 1890.

Landesteile zum Befreiungskampfe gegen die spanische Herrschaft bringt hier die Architektur ein energisches Streben nach nationaler Selbständigkeit zum Ausdruck. Der altüberlieferte Backsteinbau blieb auch für öffentliche Gebäude in Gebrauch; das Einlegen von Hausteinschichten steigerte seine kräftige Farbenwirkung, war aber einer grossen monumentalen Wirkung nicht zuträglich. Die vorgelegten Säulenordnungen erscheinen mit dem Kern des Baues nicht organisch verwachsen; der Gesamteindruck ist stets mehr ein malerisch-dekorativer. Für die Entwicklung im einzelnen bedeutungsvoll wurden namentlich die Werke der Architektur- und Ornamentenzeichner, unter denen *Hans Vredeman de Vries* (1527 bis ca. 1604) durch reiche und wohlgeschulte Phantasie hervorragt. Sie bildeten das speziell niederländische Ornament des Kartuschen- und Rollwerks aus: Zierschilder mannigfachster Form von verschlungenen und sich aufrollenden, teils an Metallbeschlag, teils an Steinarbeit erinnernden Bändern umrahmt (Fig. 83). Die auf dem Papier leicht entwickelte ungezügelte Phantastik dieser Art von Verzierungskunst übte auf die Ornamentik der holländischen Renaissance vielfach einen verwirrenden Einfluss.

Die bedeutendsten Werke dieser Epoche sind das Rathaus im Haag (1564 bis 1565), die Käsewaag zu Alkmar (1582), die Rathäuser zu Leyden (1597 bis 1604) und zu Bolsward (1614—16). Die antikisierenden Formen werden in diesen Bauten mit vollkommener Freiheit angewendet und mit den spezifisch holländischen Motiven, wie am Mittelbau des Rathauses zu Leyden (Fig. 84) von *Lieven de Key* (ca. 1560 bis 1627) oft zu sehr reicher dekorativer Wirkung verbunden. Aber weit origineller und dem holländischen Wesen entsprechender gestaltet sich dieser Stil an späteren Werken desselben Architekten, wie der Fleischhalle zu Harlem (Fig. 85) (1602—03) und anderen Bauten seiner Schule. Urwüchsige Kraft, derbe Nüchternheit, aber auch Ehrlichkeit spricht sich in den Formen dieser Architektur aus. Im ganzen viel trockener und philiströser ist der Stil des vielgerühmten *Hendrik de Keyzer* (1567—1621), der durch seine Bauten (Ostindischer Hof, Münzturm, jetzige Handelsakademie



Fig. 80 Von der Fassade des Stadthauses von Sevilla

u. a.) hauptsächlich die architektonische Physiognomie Amsterdams im 17. Jahrhundert bestimmte. Auch seine Versuche, den Typus der reformierten Predigtkirche teils auf Grundlage eines dreischiffigen Saalbaues, wie in der Zuider- und Westerkerk zu Amsterdam, teils aus dem Centralbau heraus (Norderkerk in Amsterdam, Neue Kirche im Haag) dem Bedürfnis entsprechend neu zu gestalten, blieben ohne architektonische Grösse, wenn auch für die Geschichte des protestantischen Kirchenbaues nicht ohne massgebende Bedeutung.



Fig. 81 Ansicht von Wollaton Castle (nach Uhde)

Mit *Jacob van Kampen* (1598—1657) und seinem Bau des Amsterdamer Rathauses (1648—55) fasste dann auch in der holländischen Architektur der Klassicismus Fuss, der eine neue Entwicklungsepoche einleitet.

In Dänemark[1]) trat die Renaissance spät und zumeist in Abhängigkeit von den Niederlanden auf. Doch auch stilistische wie persönliche Beziehungen zu den niederdeutschen Gebieten ergeben sich. Mit Haustein untermischter Backsteinbau herrscht nach holländischem Vorbilde. Das früheste Renaissancedenkmal ist Schloss Kronborg bei Helsingör (1574—85), das bedeutendste Schloss Frederiksborg (1602—25), eine grossartige, um drei Höfe gruppierte Anlage. Der gleichen Epoche unter König Christian IV. gehören Schloss Rosenborg (1610—25) und die Börse (1610—23) und das Dyvekes-Haus in Kopenhagen (1616) an. Als einheimische Baumeister werden besonders die beiden *Hans von Steenwinkel* genannt. Ihnen gehören auch eindrucksvolle Kirchenbauten,

[1]) *F. S. Neckelmann* und *F. Meldahl*, Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Berlin, 1888.

wie die Trinitatis-Kirche in Kopenhagen (1637—56) und die Grabkapelle am Dom von Roeskilde (1617).

Ein ähnliches Bild bietet die Renaissance in Schweden,[1]) wo sie etwas früher, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, eingeführt wurde. Sie fällt zusammen mit der Wiederaufrichtung des nationalen Königtums durch Gustav Wasa und hat in der Herrscherfamilie ihre vornehmsten Gönner. Daher sind auch hier Schlossbauten, wie sie ausser anderen, meist durch Feuer zerstörten, in Gripsholm (1537—44), Wadstena (seit 1545), Kalmar (seit etwa 1560) erhalten blieben, die Hauptwerke. Die Entfaltung künstlerischer Absichten in Grundrissbildung und Aufbau wird aber dadurch gehemmt, dass sie entweder aus mittelalterlichen Anlagen umgebaut oder zugleich als feste Plätze gedacht sind. Dies gilt z. B. von dem Hauptbau der schwedischen Renaissance, Schloss Wadstena. Das Auftreten der Renaissanceformen, wobei hauptsächlich die niederländischen Muster gültig waren, beschränkt sich also meist auf Einzelheiten, Giebel, Portale, Fensterumrahmungen, und auf die innere Ausstattung. Ein gut komponiertes Werk in niederländischer Art ist der 1579—81 aufgeführte Schlossbrunnen zu Kalmar (Fig. 82). Von bürgerlichen Bauten sind die Häuser von der Linde und Petersens zu Stockholm die bemerkenswertesten, unter den Kirchen die Jakobskirche (seit 1588) und die Ridderholmskirche mit der Grabkapelle Gustav Adolfs. Der Grundriss der Dreifaltigkeitskirche zu Kristianstad (seit 1618) zeigt einen ähnlichen Versuch zur Verschmelzung der Central- und Langhausform, wie er zu dieser Zeit in Holland gemacht wurde.



Fig. 82 Schlossbrunnen zu Kalmar (nach Frisch)

Deutschland und die östlichen Länder.

Auch in Deutschland[2]) bedeutet das Auftreten der Renaissance, das in den verschiedenen Gegenden zu sehr verschiedenen Zeiten erfolgte, keinen Bruch

1) *G. Upmark,* Die Architektur der Renaissance in Schweden. Berlin, 1897 (mit Lichtdrucktafeln).

2) *W. Lübke,* Geschichte der Renaissance in Deutschland. 2. Aufl. Stuttgart, 1882. — *A. Ortwein* und *Scheffers,* Deutsche Renaiss. (Lichtdr.). Leipzig, 1871—88. — *K. E. O. Fritsch,* Denkmäler deutscher Renaiss. (Aufnahmen und Zeichnungen). Berlin, 1880—91. — *Lambert* und *Stahl,* Motive der deutschen Architektur des 16.—18. Jahrh. Stuttgart, 1891—93. — *G. v. Bezold,* Die Baukunst der Renaissance in Deutschland etc. Stuttgart, 1900.

mit der Vergangenheit. Vielmehr herrscht bis weit ins 16. Jahrhundert hinein auf den Hauptgebieten des architektonischen Schaffens noch die Gotik. Dies gilt nicht bloss von den konstruktiven Grundlagen und einem grossen Teil des architektonischen Formenvorrats, sondern auch von allen Bedingungen und Verhältnissen der künstlerischen Arbeit. Denn in Deutschland blieb nach wie vor das Bürgertum der hauptsächlichste Auftraggeber der Künstler, und diese selbst traten noch lange nicht aus den Schranken ihrer mittelalterlichen Zünfte und Arbeitsgenossenschaften heraus. Auch Kaiser und Fürsten beriefen sie nicht allzu oft zu monumentalen Aufgaben und freierer Schaffensweise, geschweige denn die Kirche, welcher die Zeit hier, im Geburtslande der Reformation, ganz andere Rätsel zu lösen auferlegte. So blieb die deutsche Architektur der Renaissance auf engere Gebiete, insbesondere den städtischen Profanbau, beschränkt, handwerklich solid und tüchtig, aber ohne Beruf, an den grossen Problemen der Raumbildung im Sinne der italienischen Baukunst mitzuarbeiten. Die Aufnahme italienischer Formen — seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in steigendem Masse — erstreckte sich zunächst nur auf dekorative Einzelmotive. Und diese gelangten verhältnismässig selten



Fig. 83 Laubwerkornament der deutschen Frührenaissance

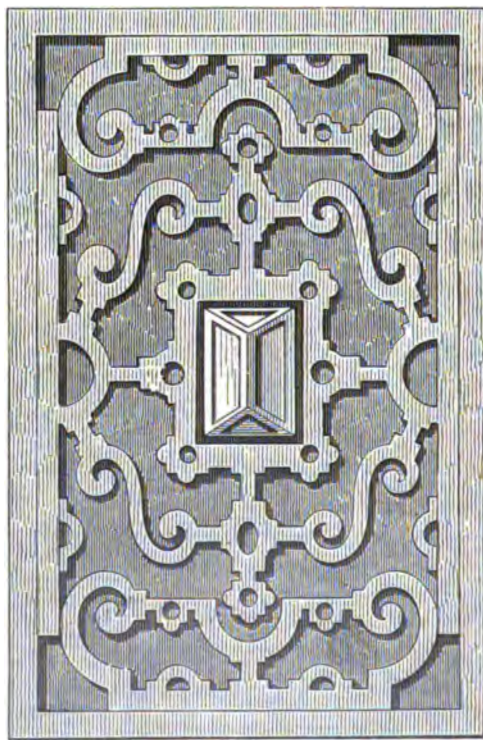


Fig. 84 Beschlägwerkornament (Comburg)



Fig. 85 Rollwerkornament (Heidelberg)

mittelst persönlicher Anschauung und Mitteilung — durch deutsche Künstler und Bauhandwerker, die auf ihren Wanderungen nach Italien kamen, oder durch zugewanderte italienische Maurer und Steinmetzen — nach Deutschland. Oft scheint der Umweg auch über Frankreich oder die Niederlande geführt zu haben, ja, wenn z. B. in Schlesien verhältnismässig sehr früh — um 1490 — schon Renaissanceformen auftreten, so lässt sich dies wohl nur durch die nahen Beziehungen des Landes zu Ungarn erklären, dessen Herrscher Matthias Corvinus (1458—90) zu den eifrigsten Bewunderern und Patronen der italienischen Renaissancekünstler gehörte.

Häufiger und einflussreicher als alle diese Beziehungen scheint die Uebermittlung von Renaissanceformen durch die Werke des Kunstdrucks gewesen zu sein: Kupferstiche, Holzschnitte, Illustrationen architektonischer Werke drangen in weite Kreise und trugen eine, wenn auch beschränkte und oft missverstandene Kenntnis ornamentaler Motive, wie Umrahmungen, Füllungen, Putten und anderer plastischer Zieratformen den Bauleuten, Steinmetzen und Bildschnitzern zu. So geht auch in Deutschland die Dekoration und Ornamentik der Architektur voraus; Grabdenkmäler, Bilderrahmen, Thür- und Fenstereinfassungen wurden zuerst in den neuen Formen hergestellt. Der so begründete kunsthandwerkliche Charakter der deutschen Renaissance ist ihr für immer eigen geblieben und auf diesem Gebiete des Schaffens, das sich am leichtesten dem germanischen Geist assimilierte, hat sie weitaus ihr Bestes geleistet.

Die echt deutsche Freude an Vielheit und Mannigfaltigkeit des Schmuckes, die malerische Kompositionsweise, das Stimmungsvolle in der Auffassung, die handwerkliche Akkuratesse der Ausführung übertragen sich von hier auf die architektonischen Leistungen und geben ihnen ihren künstlerischen Reiz. Das eigentliche Wesen der italienischen Renaissance dagegen, ihr Streben nach klarer Gesetzmässigkeit und schöner Raumwirkung blieb der deutschen Architektur des 16. Jahrhunderts verschlossen, ebenso wie ihr die überragenden Persönlichkeiten fehlen, welche durch Lehre und Beispiel die Baukunst in feste Bahnen gelenkt hätten. Kein schöpferisches Genie von der Art der *Brunelleschi, Bramante* u. A. erhebt sich aus der immerhin grossen Zahl reichbegabter Talente, welche die deutsche Baugeschichte der Zeit uns kennen lehrt. Durch wechselnde äussere Umstände, nicht durch



Fig. 86
Säule mit Kartuschenwerk
(Ueberlingen)



Fig. 87 Grabmal des Ulrich von Gemmingen im Dom zu Mainz

das Streben nach einem festen künstlerischen Ziel wird die Thätigkeit bestimmt; nicht einmal wo geschlossenere Bauschulen hervortreten, lässt sich der Faden einer organischen Entwicklung verfolgen. So blieben auch die Ansätze zu einer einheitlicheren Raumbildung, wie sie namentlich die obersächsische Spätgotik zeigte, ohne dauernd fortwirkende Kraft. Zur Ausbildung eines eigentlichen ‚Raumstils' im Sinne schöner Ausgestaltung der Massen und Verhältnisse ist die deutsche Renaissance nicht vorgedrungen, hat sich vielmehr stets mit einer dem jeweiligen praktischen Bedürfnis entsprechenden realistisch-malerischen Kompositionsweise begnügt.

So ist das Bild, das sie bietet, ein besonders reiches und kaleidoskopisch wechselndes: um es übersichtlich zu gestalten, müssten bei einer ausführlicheren Darstellung die verschiedensten Gesichtspunkte zur Geltung kommen; nur die wichtigsten können hier kurz erwähnt werden. Naturgemäss fand der fremde Import bei den Bauunternehmungen der Fürsten und der reichen, mit Italien in steter Verbindung stehenden Kaufmannsgeschlechter am ehesten statt: schon daraus folgt, dass im Schlossbau die italienische Richtung unbeschränkter zum Ausdruck kommt, während die Werke der bürgerlichen Baukunst im allgemeinen zäher an den Traditionen der Gotik festhielten und sie bis zum Ende des 16. Jahrhunderts fast nirgends ganz entschwinden liessen. Für Mittel- und Niederdeutschland kommt namentlich auch der Einfluss des Baumaterials in Frage: die

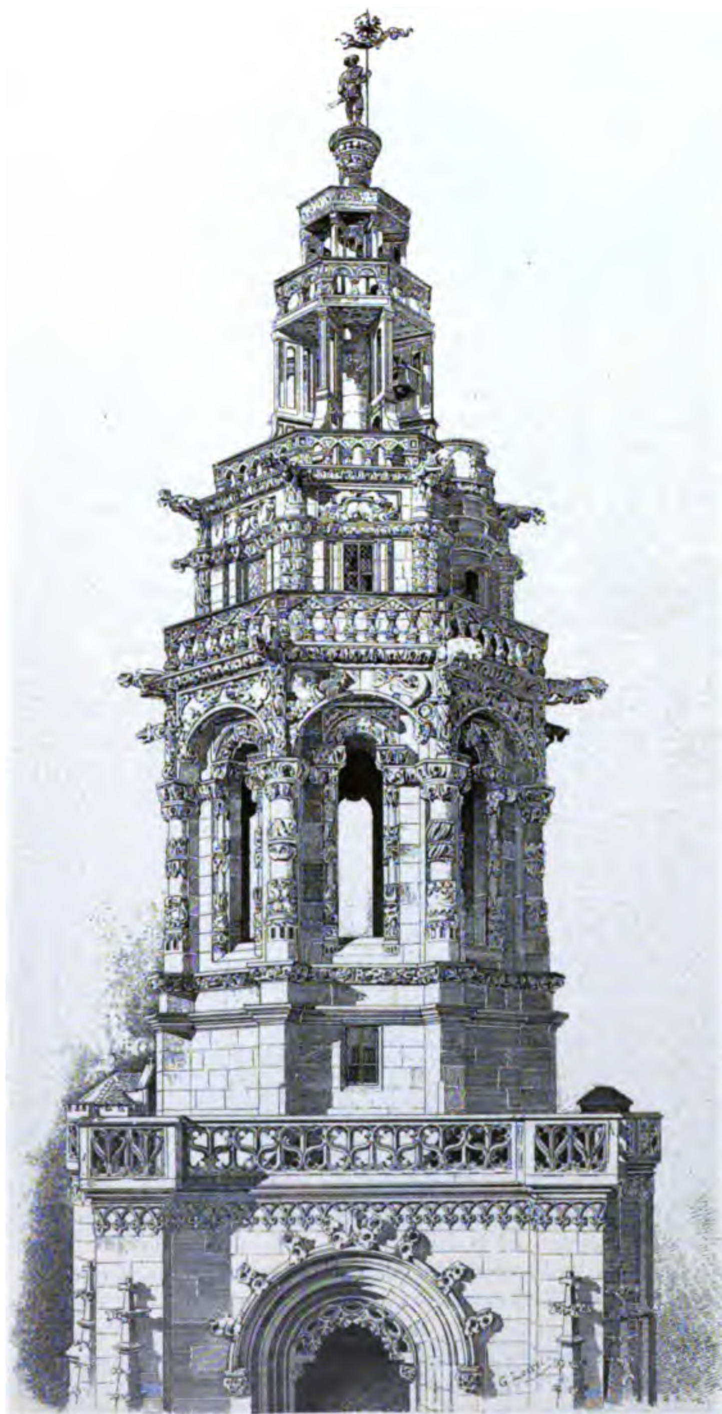


Fig. 88 Turm der Kilianskirche in Heilbronn

altheimische Bauweise in Holz- und Fachwerk bedingte schon durch ihren ganz auf die Konstruktion gegründeten Charakter ein stärkeres Fortwirken der Gotik, während im Hausteinbau die Renaissance allgemein leichter Eingang fand. Unter dem Meissel des Steinmetzen, der schon in der nordischen Gotik die führende Rolle übernommen hatte, gedieh auch am üppigsten jene Ornamentik, welche die deutsche Renaissance in fast unübersehbarer Mannigfaltigkeit hervorgebracht hat. Wenn sie sich zunächst in enger Abhängigkeit von dem Ranken- und Blattwerk namentlich der oberitalienischen Frührenaissance entwickelte, das sie nur meist in derberer Form nachahmte (Fig. 83), so nahm sie bald, wohl unter dem Einfluss der zahlreichen Ornamentstecher[1]), deren Wirksamkeit wir auch in den Niederlanden kennen gelernt haben, einen abstrakteren, nicht von organischen Naturformen abzuleitenden Charakter an. Es ist dies das s. g. „Beschlägwerk", dessen Ursprung in der Zimmer- und Schreinerkunst, wohl auch in der hoch entwickelten Metallbearbeitung gesucht werden mag (Fig. 84). Bald lösen die dünnen, in geometrischen Mustern ausgeschnittenen und der Fläche aufgelegten Körper sich von ihrer Unterlage los und beginnen sich auswärts zu biegen und zu rollen (s. g. „Rollwerk") (Fig. 85), wobei die freien Endigungen oft in phantastischer Weise durcheinander gesteckt werden. In Verbindung mit vorspringenden Mittelschildern und Masken überzieht solches „Kartuschwerk" wohl auch ganze architektonische Glieder (Fig. 86). Die naive Uebertragung der Verzierungsweise eines Materials auf ein anderes, wie des Holzes oder Metalls auf den Stein und umgekehrt, ist für den dekorativen Charakter der deutschen Renaissance höchst charakteristisch. In der Freude an abstrakt-geometrischen Linienverschlingungen aber spricht sich im Gegensatz zu der stets nach plastischer Klarheit strebenden Form des italienischen Renaissanceornaments ein uralter Grundzug des germanischen Kunstgeistes aus, der bereits seine ersten Regungen am Beginn des Mittelalters beherrschte.

So dringt durch alles von fremdher äusserlich Angeeignete die nationale Empfindungsweise immer wieder durch und liefert als bleibender Einschlag die Richtschnur auch für die Einteilung der „deutschen Renaissance" in Stilepochen, soweit bei der zersplitterten Art der ganzen Entwicklung von solchen überhaupt die Rede sein kann. Wenn nach den Erscheinungen der Uebergangszeit (etwa bis 1525) sich um die Mitte des Jahrhunderts (etwa 1525—75) in bestimmten Gegenden Deutschlands eine Art von Frührenaissance abklärt, in welcher der italienisierende Zug vorherrscht, so spaltet sich in den folgenden Jahrzehnten die Bewegung: teils bildet sich ein germanisch eigenartiger Dekorationsstil aus, teils gewinnen die Theoretiker der italienischen Spätrenaissance bestimmenden Einfluss; dieser Epoche machte der Dreissigjährige Krieg ein Ende.

Das vereinzelte Auftreten von Renaissancemotiven in der deutschen Gotik lässt sich schon zwischen 1480—90 konstatieren und findet sich häufiger seit 1500. Die tabernakelartigen Umrahmungen von Grabdenkmälern, wie das des Ulrich von Gemmingen im Dom zu Mainz (Fig. 87) sind besonders häufig ein Schauplatz solcher ersten Versuche. Charakteristisch für die Umdeutung der architektonischen Formen im Renaissancegeschmack sind die wunderlichen Fenster des Domkreuzgangs in Regensburg von *Ulrich Heidenreich* und der achteckige Aufsatz des Turms der Kilianskirche in Heilbronn, 1513—29 von *Hans Schweiner* von Weinsberg erbaut (Fig. 88). Merkwürdig als ein erster Versuch, über dekorative Spielereien hinaus zu neuen Konstruktionen auf der Grundlage italienischer Vorbilder zu gelangen, bleibt das — nicht ausgeführte — Modell *Hans Huebers* aus Augsburg zur Kirche der „Schönen Maria" in Regensburg.

[1]) *A. Lichtwark,* Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, 1888.



Fig. 89 Lombardisch-deutsche Frührenaissance (Portal der Salvatorkapelle zu Wien)

In Augsburg, der reichen Handelsstadt, die schon durch die Namen *Hans Burgkmairs* und der beiden *Holbein* als ein Mittelpunkt der neuen Kunstbewegung in Deutschland bezeichnet wird, begegnet uns auch das erste Beispiel eines Baues von reinerem Renaissancegeiste, der sichtlich unter der unmittelbaren Einwirkung oberitalienischer Vorbilder entstanden ist: die Fugger-



Fig. 90 Fassade des Schlosses zu Brieg



Fig. 91 Rathaustreppe in Görlitz

kapelle bei St. Anna.[1]) Abgesehen von dem gotischen Netzgewölbe herrschen die wohlverstandenen Formen der venezianischen Frührenaissance mit auf-

[1]) *E. Weinbrenner*, Entwürfe und Aufnahmen von Bauschülern der Technischen Hochschule zu Karlsruhe. Karlsruhe, 1884.

fallendem Verzicht auf jede Ueberfülle von Ornamentik. Sonst äussert sich die hier auf den engen Beziehungen Augsburgs zu Venedig aufgebaute neue Kunstweise hauptsächlich in Werken der architektonischen Kleinkunst, wie Grabmälern und Altären; einzelne Meister, wie die beiden *Daucher*, sind mit Namen bekannt. Die *Peter Vischer*sche Giesshütte in Nürnberg arbeitete für die Fuggerkapelle das später im Rathaus in Nürnberg aufgestellte und zu Grunde gegangene Schrankengitter und schloss sich auch sonst dieser Richtung an.

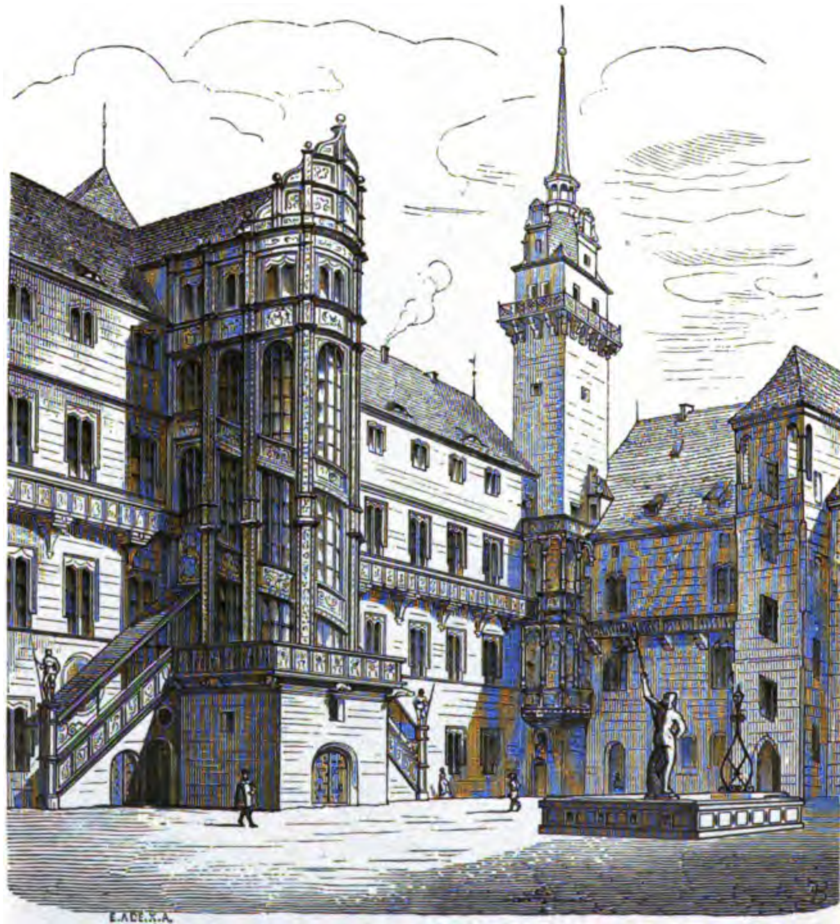


Fig. 92 Hof des Schlosses Hartenfels in Torgau

Ein breiterer Strom von Anregung ging von der schmuckreichen lombardischen Frührenaissance aus, insbesondere von der Certosa zu Pavia. Die charakteristischen Motive der in Kandelaberform gebildeten Säulen (vgl. Fig. 19), der Medaillons und Köpfe in den Bogenzwickeln, der halbkreisförmigen Aufsätze über dem Gesims, das zierliche Vasen- und Rankenornament der Füllungen ist hauptsächlich von hier aus in die deutsche Renaissance eingedrungen (Fig. 89). Unter dem Eindruck dieser Formenwelt, wenn auch mit voller künstlerischer Selb-

ständigkeit, schuf *Hans Holbein d. J.* seine dekorativen Entwürfe. Dauernde Einwirkung gewann sie auf die lebhafte Bauthätigkeit in Sachsen und Schlesien, so dass hier — seit 1525 etwa — eigentlich zuerst von einer geschlos-

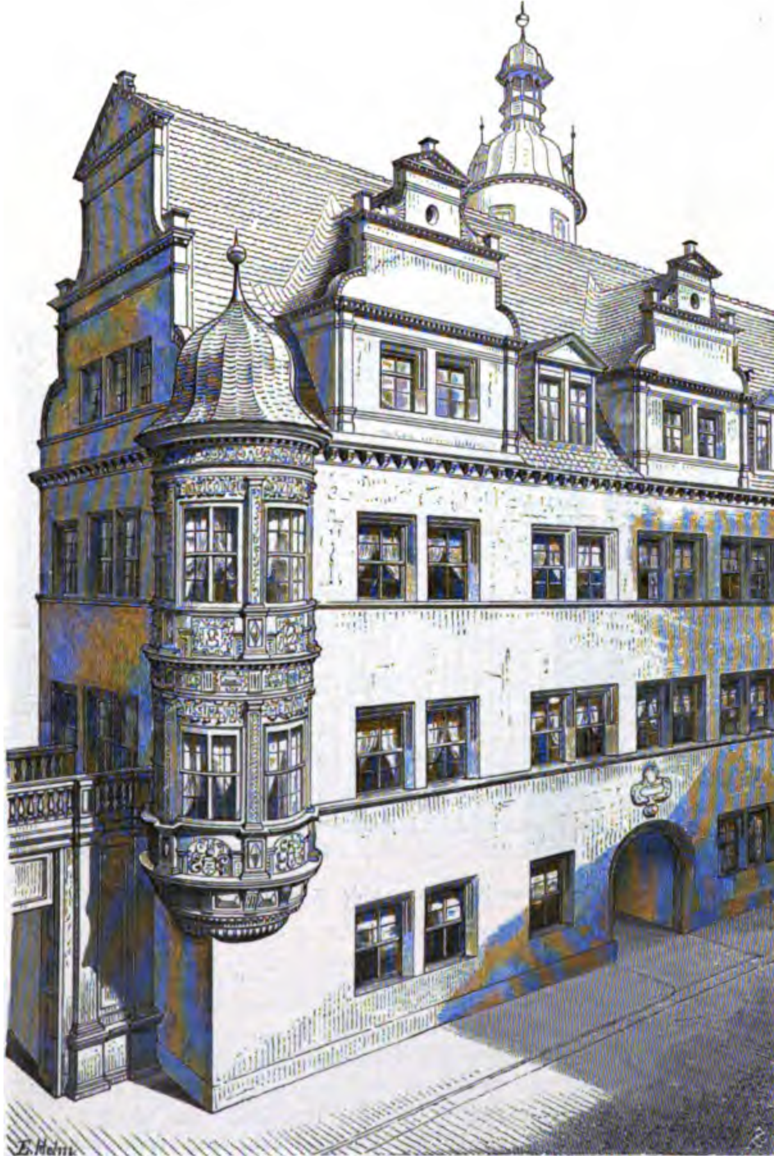


Fig. 93 Fürstenhaus zu Leipzig

senen Bauschule der Frührenaissance gesprochen werden darf. Ihr erstes grösseres Werk ist der Georgsflügel am Schlosse zu Dresden, nach 1530 von *Hans Schickentanz* erbaut; wohl mit Recht wird das fast allein erhaltene Georgsthor in seiner ganzen Anlage und Dekoration der Porta della Rana am Dom zu Como

unmittelbar verglichen. Der Versuch zur Gliederung einer Fassade durch Pilasterstellungen und Gesimse findet sich schon früh auch im Schlosshof zu Dippoldiswalde und (1534) im Hof des Rathauses zu Görlitz. Am reifsten tritt diese Bauweise in der Prachtfassade des Schlosses zu Brieg (1552) auf (Fig. 90). Ausgeführt unter Mitwirkung italienischer Bauleute atmet die ganze Komposition doch deutschen Geist, z. B. in der reizvollen Verschiebung der Symmetrie im Erdgeschoss. An fein abgewogenem Wohllaut der Verhältnisse wie an reicher und doch kraftvoller Bildung der Einzelformen kommen ihr wenige deutsche Renaissancebauten gleich. Noch früher (1537) fällt das dekorative Prachtstück der Rathaustreppe in Görlitz (Fig. 91), vielleicht ein Werk des *Wendel Rosskopf*, dessen Thätigkeit für die schlesische Renaissance von einer gewissen bahnbrechenden Bedeutung gewesen zu sein scheint. An den bürgerlichen Bauten des Landes,



Fig. 94 Ehemaliges Thor an der Kanzlei in Stuttgart

von denen sich in Breslau, Liegnitz, Bunzlau, Görlitz u. a. stattliche Beispiele erhalten haben, konzentriert sich die Formenwelt des neuen Stils meist auf die schmuckreiche Ausbildung der in Sandstein ausgeführten Portale und Giebel, die im übrigen die gotische Gesamtanlage beibehielten.

In Sachsen zeigt der Ostflügel des Schlosses Hartenfels bei Torgau, 1533—35 von *Konrad Krebs* erbaut, und der Hauptbau des Schlosses zu Dresden, seit 1547 von dem Zeugmeister *Kaspar Vogt von Wierandt* ausgeführt, dass neben dem italienisierenden System der Fassadenteilung auch die freiere, mehr malerische Bildungsweise der Gotik, selbst mit einzelnen Eigenheiten der Spätgotik, wie den im Vorhangbogen geschlossenen Fenstern, mit Zähigkeit festgehalten wurde (Fig. 92). Hauptsächlich in den vorspringenden Galerien, Erkern und Treppentürmen herrscht das Schmuckwerk der ornamentierten Pilaster und Füllungstafeln. Vom Dresdener Bau hat sich als das am reichsten ausgestattete Stück das ehemalige Portal der Schlosskapelle (1553) noch erhalten (jetzt am

Jüdenhof), wahrscheinlich das Werk eines italienischen Steinmetzen. Wohl ein Ausläufer dieser Schule, *Kaspar Theiss*, errichtete seit 1538 das kurfürstliche Schloss zu Berlin, von dem sich spärliche Reste erhalten haben. — Die reichere Ausbildung von Erkern und Treppentürmen blieb der sächsischen Renaissance auch im bürgerlichen Privatbau eigen und hat in Leipzig (Fig. 93), Altenburg u. a. Orten manches stattliche Beispiel. Die Wohnhäuser wurden hier nicht, wie meist in Schlesien, mit der Giebel-, sondern mit der Traufseite der Strasse zugekehrt, so dass sich das malerische Motiv aufgesetzter Giebelerker („Zwerchgiebel") ergab, das auch monumentaleren Bauten, wie dem Rathaus zu Leipzig (1556 von *Hieronymus Lotter* erbaut) ihren Charakter verleiht.

Etwas später, im allgemeinen nicht vor 1530, setzt die Renaissance in dem Gebiete ein, wo sie ihre höchste Blüte auf deutschem Boden erreicht hat, in Süd- und Mitteldeutschland. Trotz der reichen und vielgestaltigen Entwicklung bildete sich doch eine im Ganzen übereinstimmende Formensprache heraus, die etwa um die Mitte des Jahrhunderts fertig vorliegt. Beliebter als die Kandelaber- und Ballustersäule ist die grade Säulenform mit kannelirtem Schaft, die aber selten ohne reiches ornamentiertes Fussstück bleibt (Fig. 94). An Stelle der Kannelüren treten, wie schon in der sächsisch-schlesischen Frührenaissance, oft Schlitze mit pfeifenähnlichen Rundstäben gefüllt (Fig. 95). Häufig ersetzt auch der plastische Hermenpfeiler die Säule. In der Bildung von Portalen, Fenstern und Erkern wird der reiche Flächenschmuck eingeschränkt zu Gunsten strafferer architektonischer Gliederungen. Die Fenster, meist gradlinig geschlossen, bewahren in der Profilierung zunächst Reminiscenzen an die Gotik, welche aber bald sich mit mehr klassicierenden Motiven mischen. Bei reicheren Bildungen tritt die aedikulaförmige Umrahmung auf, welche bei Portalen die Regel bildet, soweit nicht der profilierte Rundbogen für ausreichend erachtet wird. Der meist der Strasse zugekehrte Giebel wird, auch wenn die Fassade sonst glatt bleibt, gern mit Pilasterstellungen gegliedert und erhält durch Voluten in der Art des Beschlagwerks und aufgesetzte Spitzpyramiden eine bewegte Umrisslinie (Fig. 96). Wenn die Deckenbildung des Inneren in konstruktiver Hinsicht meist auf der Gotik fusst, so wird die Dekoration der Rippenansätze, der Schlusssteine, oft auch der Gewölbekappen doch im reinen Renaissancegeschmack durchgeführt (Fig. 97). An flachen Decken und an den Wandvertäfelungen kommt eine oft sehr reiche Schnitz- und Intarsiakunst zur Geltung.



Fig. 95
Säule an dem alten Schlosse zu Stuttgart

Ein wichtiger Ausgangspunkt der Renaissance ist für Oberdeutschland zunächst Nürnberg. Neben *Peter Vischer* und *Dürer* wirkten hier die Ornamentstiche der s. g. „Kleinmeister" bahnbrechend, unter welchen *Peter Flötner* [1]) auch als ausführender Künstler wenigstens für architektonische Dekorationen, Vertäfelungen u. dgl. bezeugt ist. In der freien Reichsstadt waren Patrizierhäuser die wichtigsten Denkmäler der Baukunst. Zu den frühesten gehören das Tucherhaus und der Gartensaal im Hirsch-

[1]) *K. Lange,* Peter Flötner. Berlin, 1897.

vogelhaus (1534) (Fig. 98), letzterer mit deutlichen Anklängen an italienische Muster, z. B. in der Fensterbildung. Im übrigen wahrt das Nürnberger Haus streng seine schon im 15. Jahrhundert ausgebildete Grundform: auf schmalem tiefem Grundplan baut es sich um einen kleinen Hof herum auf, an dessen Seiten offene Galerien die Verbindung mit den rückwärts gelegenen Teilen des Hauses herstellen (Fig. 99). Grade in diesen, ihrer Anlage nach ganz italienischen Hallenhöfen, mischen sich noch auf lange hinaus gotische und Renaissancemotive, so wie auch in die Fassadenbildung erst verhältnismässig spät Elemente der italienischen Palastfassade, wie am Pellerhause (1605), in den gotischen Aufbau eindringen; die malerisch wirkenden Chörlein (Erker) sind häufig erst eine Zuthat des 17. Jahrhunderts.[1])



Fig. 96 Giebel von einem Hause zu Nürnberg

Der Typus des nürnbergischen Bürgerhauses kehrt in ganz Deutschland wieder, am häufigsten natürlich in den süddeutschen Städten, in Ulm, Rothenburg, Augsburg, Heilbronn u. a., die alle zahlreiche Denkmäler dieser Bauweise aufzuweisen haben. Im Westen wie im Osten des Gebietes werden, wie auch schon in Augsburg, durch die näheren Beziehungen zu Italien mannigfache Besonderheiten hervorgerufen.

In Südwestdeutschland, am Rhein und in der Schweiz herrscht nach dem Muster mancher italienischer Städte (vgl. S. 39) die Fassadenmalerei.

[1]) *M. Gerlach,* Nürnberger Erker, Giebel und Höfe (Lichtdrucke). Wien, o. J.

Noch zahlreicher als in Augsburg (Fuggerhof 1515) und Ulm (Rathaus) sind die Beispiele am Oberrhein, wo das Rathaus zu Mülhausen (1552), das Haus „zum weissen Adler“ in Stein a. Rh. (Fig. 100), das Haus „zum Ritter“ in Schaffhausen (1570) besonders hervortreten. In der Schweiz herrscht die gleiche Sitte; aber noch wichtiger für die Geschichte der deutschen Renaissance ist hier die Behandlung der Innenräume. Der republikanische Geist verwehrte dem Bürger ein allzu glänzendes Auftreten nach aussen hin, und wohl aus diesem Grunde entfaltet sich eine dem Reichtum des Landes entsprechende Pracht vornehmlich in den Wohngemächern. Die mit Holztäfelungen und Schnitzereien geschmückten Zimmer aus dem Seidenhofe zu Zürich u. a. im Züricher Landesmuseum gehören in der That zu den hervorragendsten Leistungen der deutschen Renaissance.



Fig. 97 Spätgotisches Gewölbe in Renaissanceformen (ehemaliges Lusthaus zu Stuttgart)

Auch Bayern, Oesterreich und namentlich Tirol empfingen natürlich viele unmittelbare Einwirkungen von Italien. Sie geben sich kund in den offenen Hallen („Lauben“), welche Märkte und Strassen umziehen, in der Anlage eines mehrgeschossigen Hallenhofes auch beim städtischen Wohnhause, weiter nach Süden auch in der flachen Form der Dächer mit vorspringendem Kranzgesims

und der Vorliebe für Freitreppen am Aeusseren des Hauses. Doch bleibt daneben das nordische Motiv des Erkers in Anwendung und die Behandlung der italienischen Einzelmotive, namentlich der Gesimse, ist eine durchaus selbständige.

In allen diesen Gebirgsländern, nicht minder aber auch in den waldreichen Gebieten ganz Mitteldeutschlands zwischen Rhein und Elbe blieb für den Wohnbau die altheimische Holzbauart weit überwiegend in Geltung, und diese bot, wie bereits bemerkt, durch ihre ganz aufs Konstruktive gegründete Eigenart der Renaissance spärlichen Raum zur Bethätigung. Vielleicht hängt es nur mit dem Mangel an älteren Beispielen dieser leicht vergänglichen Bauweise zusammen, dass uns die Holz- und Fachwerkbauten des 16. und 17. Jahrhunderts als Muster ihrer Gattung erscheinen, immerhin ist ein Aufschwung in der künst-

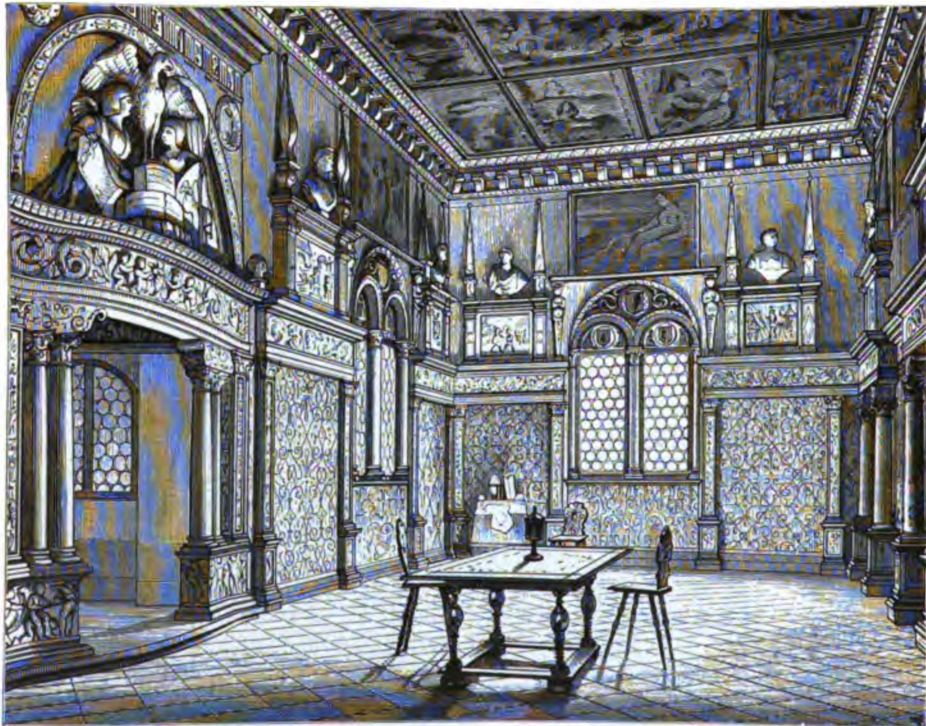


Fig. 98 Gartensaal im Hirschvogelhaus zu Nürnberg

lerischen Gestaltung unverkennbar. In den Alpenländern wiegt der Blockbau — aus wagrecht aufeinander gespundeten Balken — vor, in Mitteldeutschland herrscht der Ständer- oder Riegelbau, der auf dem Prinzip des aus Schwelle und Ständer gebildeten Rahmens beruht. Nur letzterer ist im eigentlichen Sinne von der Renaissance berührt worden; die Ständer erhielten eine Pilasterdekoration, die Schwellhölzer und Kopfbänder (Konsolen) figürlichen Schmuck, die Füllungen der Fensterbrüstungen unter Umständen geschnitzte Reliefs (Fig. 101). Aber deutlicher als in solchen Einzelheiten prägt sich die künstlerische Höhe des Holzfachwerkbaus in der klaren organischen Durchbildung und dem sicheren tektonischen Gefühl aus, die ihn, wenn auch auf beschränktem Gebiet, über den Steinbau der deutschen Renaissance erheben. Die hervorragendsten Denkmäler dieser



Fig. 99 Hof im Funkschen Haus in Nürnberg

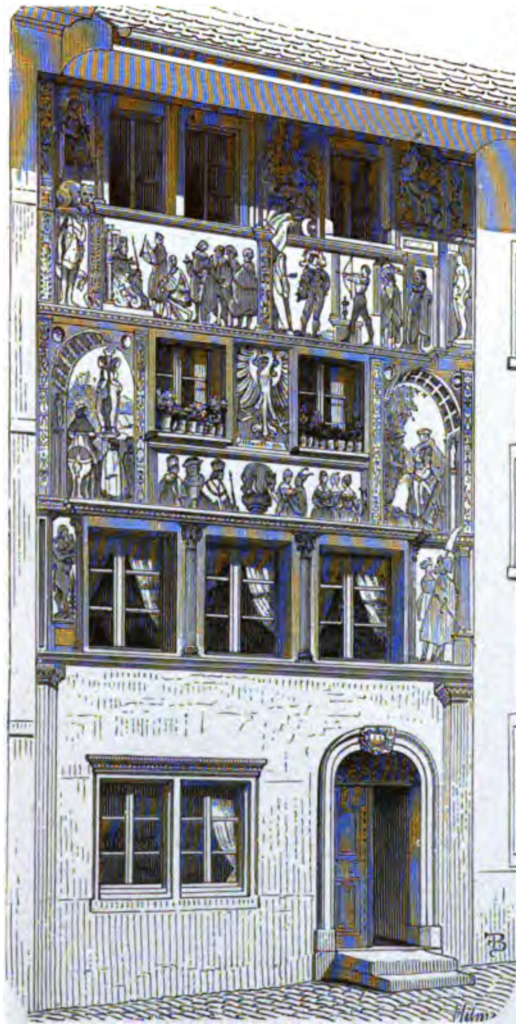


Fig. 100 Haus zum weissen Adler in Stein

Bauweise bieten in Mitteldeutschland, Hildesheim[1]) (Knochenhaueramtshaus 1529, Wedekindsches Haus 1598), Braunschweig,[2]) Halberstadt, Höxter, Hameln, Frankfurt a. M., ferner die Rheinprovinz[3]) und Hessen-Nassau.[4])

Gleich dem Bürgerhause entwickelte sich das deutsche Rathaus der Renaissance zu stattlicher Würde und Schönheit. Die mittelalterliche Anlage, auch eines Turmes, wurde meist beibehalten; zuweilen beruht der überaus malerische Charakter dieser Bauten auch nur auf der Anfügung eines Renaissanceerkers oder -giebels an den älteren Kern (Fig. 102). Zu den hervorragendsten Neubauten der Zeit gehören die Rathäuser zu Heilbronn (1535), Schweinfurt (1570) von *Nicolaus Hofmann* aus Halle (Fig. 103) und Rothenburg (seit 1572, von *J. Wolf* aus Nürnberg). Den Rathäusern schliessen sich in ihrer Bauweise andere städtische Bauten von gemeinnützigem Charakter an, wie Gymnasien, Spitäler, Lager- und Zeughäuser, selbst in den Befestigungsbauten der Zeit kommt ein künstlerisches Moment zum Ausdruck, wie am besten die berühmten Rundtürme *Georg Ungers* (1554—68) erweisen, die bald ein bekanntes Wahrzeichen der Stadt Nürnberg wurden.

Der Schlossbau blieb doch die monumentalste Aufgabe, welche die Zeit der Baukunst zu stellen hatte. Er entwickelte sich immer freier von fortifikatorischen Rücksichten, obwohl das Vorbild des französischen Schlossbaues mit seinen dicken Ecktürmen sichtlich von Einfluss war, z. B. in Schloss Gottesau (1553).

---

[1]) *C. Lachner*, Die Holzarchitektur Hildesheims. Hildesheim, 1882.

[2]) *H. Pfeifer*, Die Holzarchitektur der Stadt Braunschweig. Berlin, 1892.

[3]) *J. C. Raschdorff*, Rheinische. Holz- und Fachwerksbauten des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin, 1895.

[4]) *L. Bickell*, Hessische Holzbauten. Marburg, 1887—91.

Das Streben nach bequemer Wohnlichkeit macht sich bemerkbar, wenn z. B. im Schlosse zu Baden (seit 1569 von *Kaspar Weinhart* aus Benediktbeuren) ein durchlaufender Korridor die Räume verbindet (Fig. 104). Bei Neuanlagen wurde auf eine regelmässige Gestaltung des Grundrisses hingearbeitet, der sich im Süden und Osten zumeist um einen mittleren Hallenhof ausbreitet. Wenn hierin offenbar die italienische Palastanlage nachklingt, so bleibt die Gestaltung des Inneren sonst von diesem Vorbilde ziemlich unberührt. Grade das Haupt- und Prunkstück, der „grosse Saal", zeigt den Gegensatz des Raumgefühls: er ist lang und niedrig, von ungünstigem Verhältnis der Breite zur Höhe und die meist flache Decke wirkt grade in ihrer reichen Ausgestaltung drückend (Fig. 105). Kleinere Räume, wie sie sich im Oberstock der Burg Trausnitz (um 1535) und besonders in Tiroler Schlössern (Tratzberg, Velthurns bei Brixen, Ambras u. a.) erhalten haben, erfreuen dagegen oft durch ihre einfache Schönheit.

Kleinere Schlossbauten aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts sind die malerisch gruppierte Residenz zu Bamberg, die Renaissanceteile des Schlosses Neuburg an der Donau, des Schlosses zu Tübingen, Schloss Isenburg zu Offenbach (um 1572 begonnen) u. a. Das erste Beispiel eines umfassenden Neubaus bietet das alte Schloss zu Stuttgart (seit 1553 unter Leitung von *Alberlin Tretsch*). Das Aeussere schliesst sich in der schlichten Gestaltung

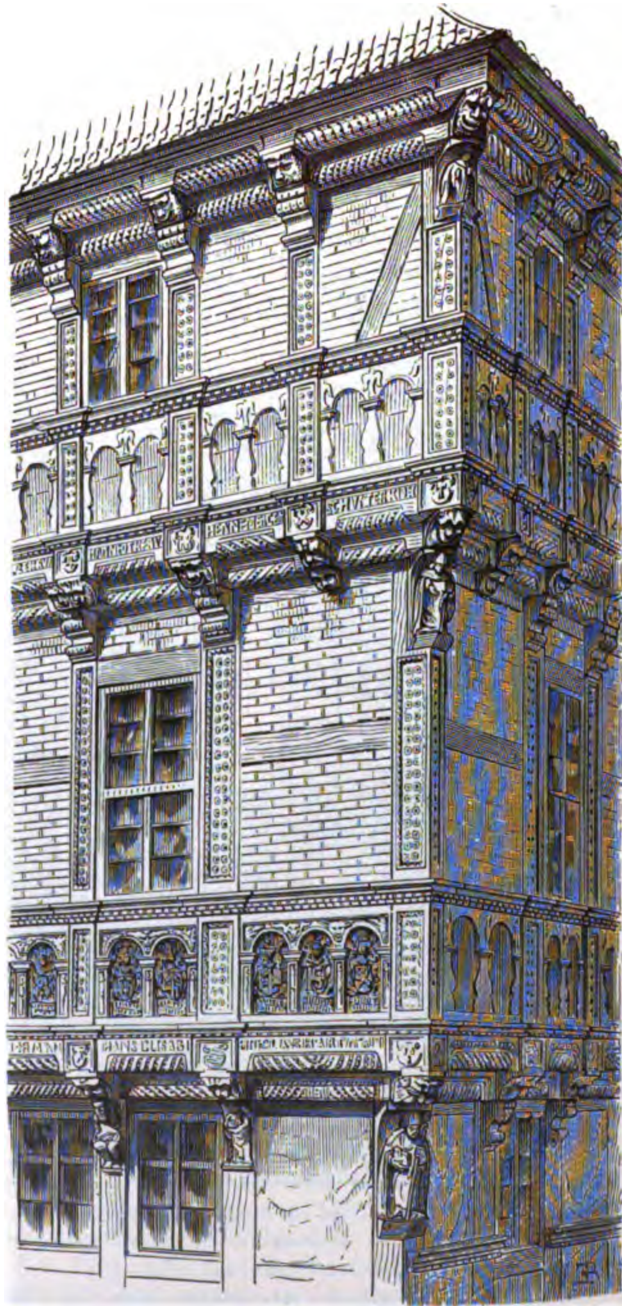


Fig. 101 Renaissance-Fachwerkbau (Schulhof zu Halberstadt)

seiner gewaltigen Mauermassen an den älteren Ostflügel (aus dem 15. Jahrhundert) an; den Hof umgeben in drei Stockwerken flachbogige Säulenhallen, die auch um die runden Treppentürme herumgeführt (Fig. 106), über der Mitte der Nordseite aber im obersten Geschoss sehr wirksam unterbrochen sind.

Architektonisch noch bedeutender war augenscheinlich der Bau des (1846 abgetragenen) Lusthauses (von *Georg Beer* 1575—93): ein einfaches Rechteck

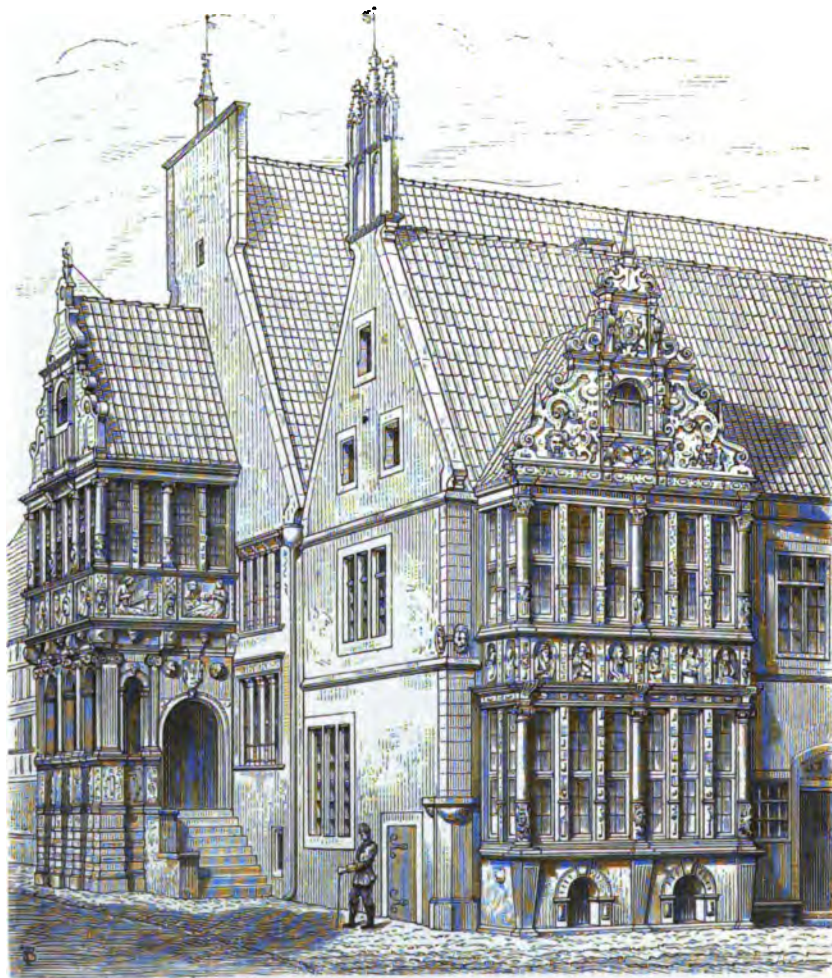


Fig. 102 Rathaus zu Lemgo

von Säulenhallen umgeben, mit runden Ecktürmchen; Freitreppen an den Langseiten führten zum oberen Stockwerk, das einen einzigen, von reich ausgebildeten Fenstern erleuchteten Saal enthielt; im Erdgeschoss umgaben Säulenhallen (vgl. Fig. 97) ein mittleres Wasserbecken: das Ganze, seinem Zweck entsprechend, von reiner, festlichheiterer Stimmung (Fig. 107).

Noch mehr Festung als Schloss war die Plassenburg bei Kulmbach, nach 1552 von *Kaspar Vischer* gebaut. Der schöne Hallenhof erinnert durch den

überreichen Flächenschmuck der oberen Stockwerke, die sehr wirksam mit dem einfachen Erdgeschoss kontrastieren, einigermassen an die sächsisch-schlesische Schule. Noch reicher und phantastischer ist der Hof des Schlosses Schalaburg bei Mölk in Oesterreich (ca. 1530—1601) dekoriert, wo auch das Material der Reliefs, Terrakotta, einen direkten Zusammenhang mit Oberitalien zu bezeugen scheint.

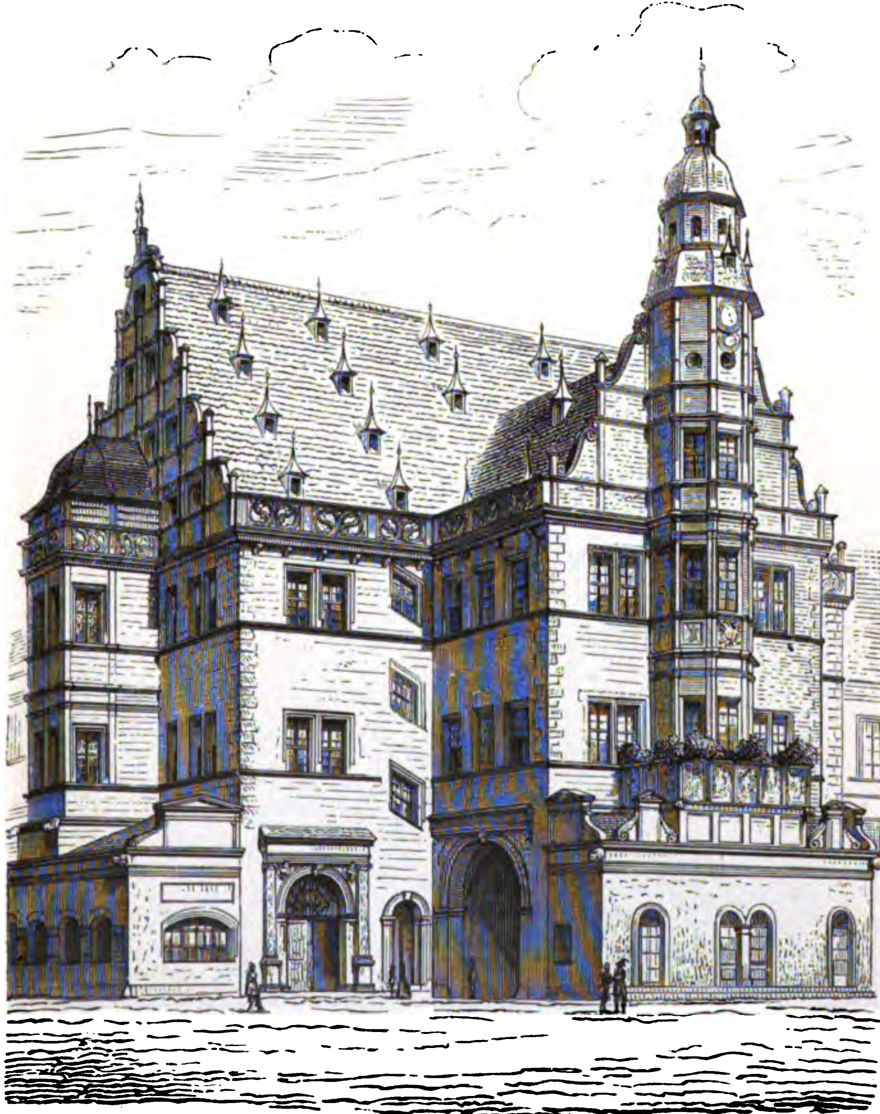


Fig. 108 Rathaus zu Schweinfurt

Ein Kapitel für sich bildet die niederdeutsche Renaissance: sie entwickelte sich spät, vorwiegend unter niederländischem Einfluss, und Backstein, Terrakotta und Holzbau blieben für sie vielfach massgebend. Die Neigung

zu figürlichem Zierat und barockem Schwulst im Ornament übertrugen die Niederländer auf ihre Stammesgenossen. — In noch höherem Masse als in Süddeutschland wahrte der Wohnhausbau den festen, aus dem niedersächsischen Bauernhaus entwickelten Typus mit schmaler Strassenfront, geräumiger Diele, den eigentlichen Wohnräumen im Obergeschoss. Eine führende Stellung nimmt Danzig ein, wo holländische Meister, wie *Vredeman de Vries* (vgl. S. 79) und *Anthonis van Obbergen* thätig waren, jener im Rathaus, dieser u. a. als Baumeister des Zeughauses (1605). Die niederländische Art der Vermischung von Ziegel- und Hausteinbau und die phantastische Ausschmückung der Giebel treten daran charakteristisch hervor (Fig. 108). In anderen Danziger Gebäuden kommt auch die klassizierende Neigung der niederländischen Renaissance zum Ausdruck. Aehnliche Richtungen machen sich in den bürgerlichen Bauten anderer Küstenstädte wie Bremen, Lübeck, Emden geltend. Ins Binnenland hinein folgte der niederländische Einfluss zunächst dem Laufe der Flüsse: die Weser hinauf bis Hameln (Rattenfängerhaus 1612) und Höxter, den Rhein hinauf bis Köln, wo die schöne Rathausvorhalle (um 1569 von *Wilhelm Vernickel*) (Fig. 109) auf belgische Vorbilder zurückgeführt wird. Den Mittelpunkt einer selbständigen

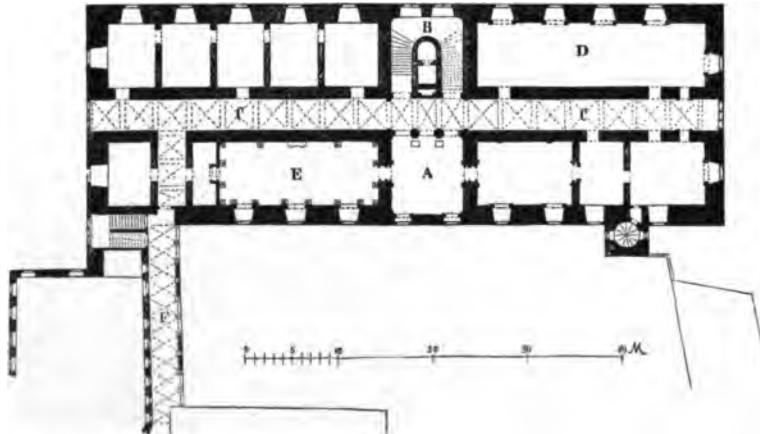


Fig. 104 Grundriss des Obergeschosses im Schlosse zu Baden

Lokalschule bildet Münster in Westfalen, dessen Stadtweinhaus (um 1615) die dekorative Ausbildung der Fassade auf Giebel und Vorhalle beschränkt zeigt, so wie anderwärts in diesen Gegenden ein von Grund aus aufsteigender Erker den Mittelpunkt der Dekoration zu bilden pflegt (Fig. 102). In den Städten nördlich des Harzes, Braunschweig, Hannover, Münden, herrscht zumeist der Holzbau vor, dessen gedrückte Verhältnisse in der Steinarchitektur (Gewandhaus zu Braunschweig 1590) neben einer oft sehr malerischen Komposition und niederländischer Detailbildung deutlich zum Ausdruck kommen.

Der Schlossbau tritt in Niederdeutschland an Bedeutung hinter die städtische Architektur zurück, trotz einzelner bedeutender Denkmäler, wie der Hämelschenburg (1588—1612). Ganz vereinzelt steht Schloss Güstrow in Mecklenburg, 1558—65 durch *Franciscus Parr* erbaut, von fast italienischer Grösse und Freiheit in den Verhältnissen. Italienische und niederländische Elemente mischen sich auch in der eigenartigen Terrakottaarchitektur dieser Epoche, deren Hauptwerk gleichfalls ein mecklenburgisches Schloss ist, der

Fürstenhof zu Wismar.[1]) Die feine Komposition der Fassaden (Fig. 110) weist auf italienische Vorbilder, die Terrakottadekoration aber ging nachweislich aus

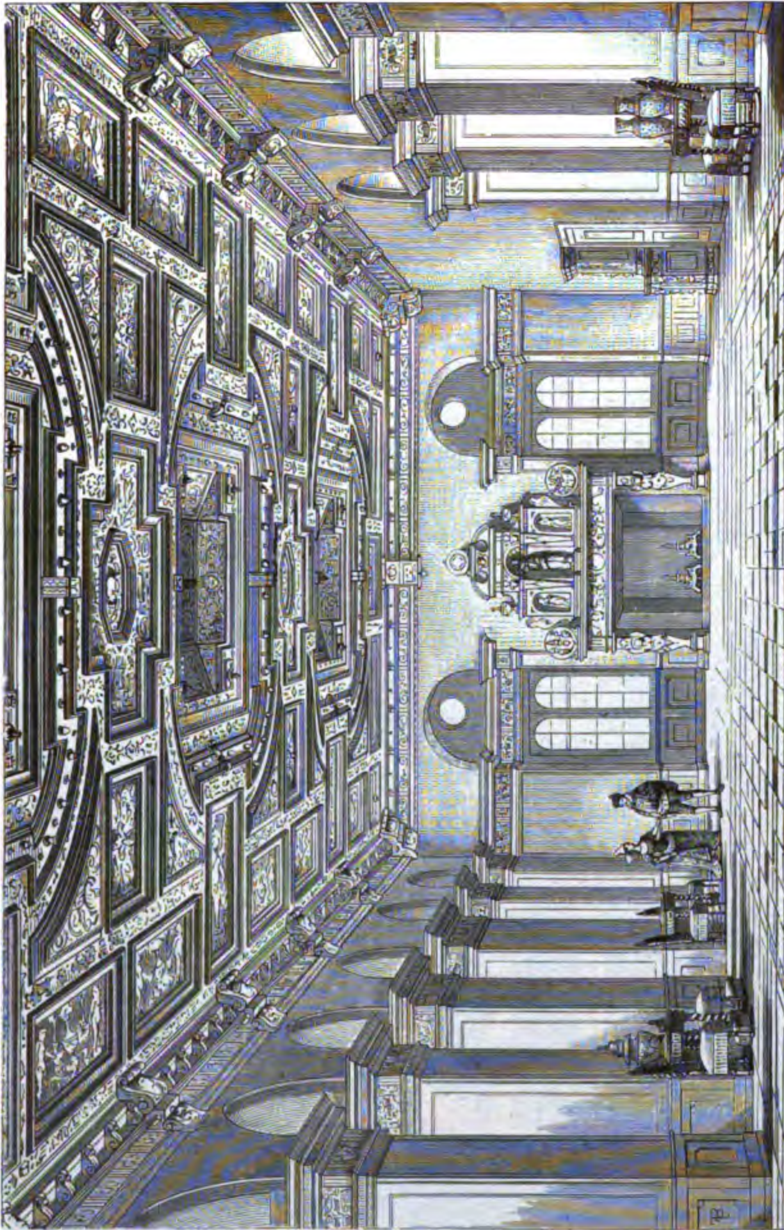


Fig. 105 Grosser Saal im Schlosse zu Heiligenberg

der Werkstatt des *Statius von Düren* in Lübeck hervor und kehrt zum Teil auch anderwärts wieder.

[1]) *F. Sarre*, Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakotta-Architektur im Zeitalter der Renaissance. Berlin, 1890.

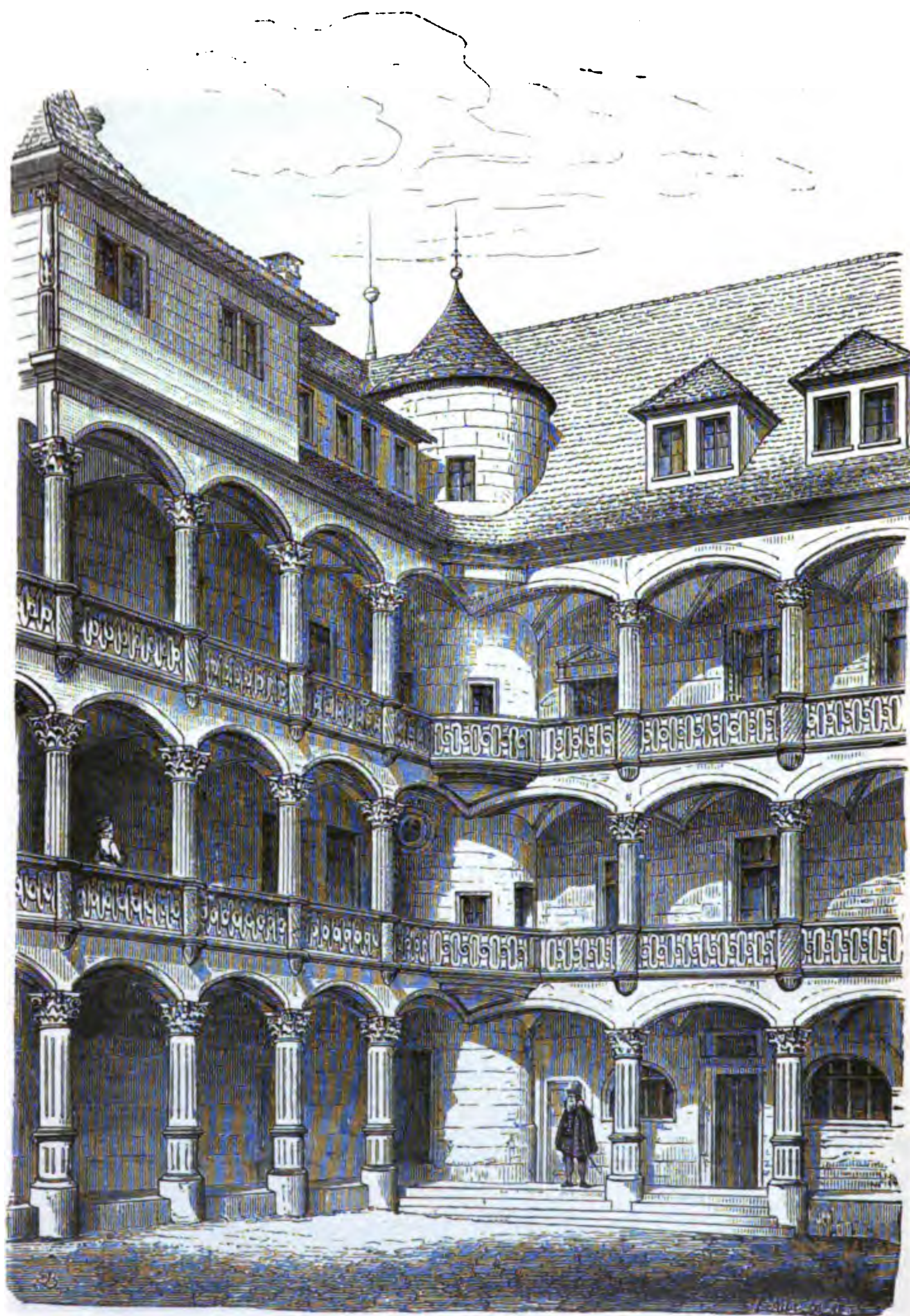


Fig. 106 Hof des Alten Schlosses zu Stuttgart

Noch grösseren Reichtum als in der Aussenarchitektur entfaltete die niederdeutsche Renaissance in der Innendekoration; Holzschnitzerei und Vertäfe-

lung waren hier das bevorzugte künstlerische Ausdrucksmittel.[1]) Der Kapitelsaal am Dom zu Münster (gegen 1530) und der Friedenssaal im Rathause daselbst (1587), die Kriegsstube im Lübecker Rathaus (1575—1608) und das Fredenhagensche Zimmer im Kaufhause daselbst (1572—82) (Fig. 111), ferner die Arbeiten des *Albert von Soest*[2]) in Lüneburg (1566—83) und anderwärts sind die hervorragendsten Wanddekorationen. Von Holzdecken bietet die aus dem Schlosse zu Jever (jetzt im Nationalmuseum zu München) das künstlerisch bedeutendste Beispiel.

Neben allen diesen Versuchen, die welsche Bauweise den heimischen Bedürfnissen und Gewohnheiten anzupassen, trat bald nach der Mitte des 16. Jahr-



Fig. 107 Das ehemalige Lusthaus in Stuttgart

hunderts auch eine architektonisch strengere Richtung hervor, die im Sinne der italienischen Theoretiker grössere Regelrichtigkeit und Monumentalität anstrebte. Eingeleitet wurde sie 1542 durch das Erscheinen einer hochdeutschen Ausgabe der holländischen Bearbeitung des Serlioschen Lehrbuches (vgl. S. 56) und durch die Vitruvübersetzung des *Walter Rivius* (Nürnberg 1548); bereits 1550 machte der Steinmetz *Hans Blum* in seiner „kunstmässigen Beschreibung von dem Gebrauch der fünf Säulen“ sich die neue Quelle der Belehrung zu nutze. Ihrer praktischen

---

1) Lübeck, seine Bauten und Kunstwerke. (Lichtdrucke.) Lübeck, J. Nöhring. — *A. Holm,* Lübeck, die Freie und Hansestadt. Bielefeld und Leipzig, 1900.

2) *W. Behncke,* Albert von Soest. Strassburg, 1901.

Verwertung hat die eingewurzelte Neigung der Deutschen zu phantastischen Formspielereien und der Mangel an strengerem Stilgefühl — wie sie charakteristisch in des Strassburger Malers *Wendel Dietterlin*[1]) „Architectura" (Nürnberg 1598) hervortritt — gar bald eine Richtung auf barocke Ueberfülle gegeben. Nicht allzu gross ist die Zahl der Werke, in denen der auf Grösse und Reinheit der archi-

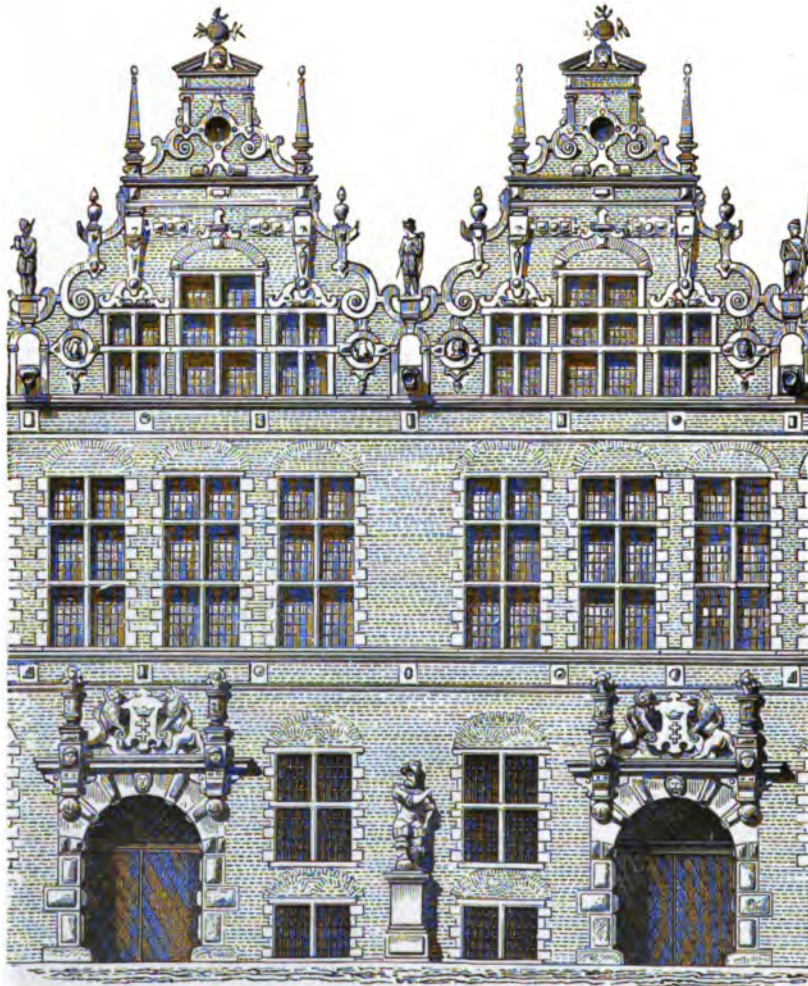


Fig. 108 Hintere Fassade des Zeughauses zu Danzig

tektonischen Komposition gerichtete Sinn über alle Willkür der Einzelbehandlung triumphiert. Unter ihnen wird das Heidelberger Schloss[2]) immer voran stehen, heute eine vom Zauber der Romantik umwobene Ruine, architekturgeschichtlich betrachtet ein Konglomerat von Werken der Spätgotik, wie der

1) *K. Ohnesorge*, Wendel Dietterlin, Maler von Strassburg. Leipzig, 1893. — Neue Ausgabe der „Architectura". Lüttich, 1862.

2) *J. Koch* und *F. Seitz*, Das Heidelberger Schloss. Darmstadt, 1891.

verschiedenen Epochen der Renaissance. Der Frührenaissance gehört der schlichte „gläserne Saalbau“ des Pfalzgrafen Friedrich II. (1544—56) an; sein Nachfolger Otto Heinrich (1556—59) begann den nach ihm benannten Bau an der Ostseite des Schlosshofes (vollendet 1563). Die allein erhaltene Fassade (Fig. 112) ist dreigeschossig und durch ein System von Pilaster- und Halbsäulenordnungen in

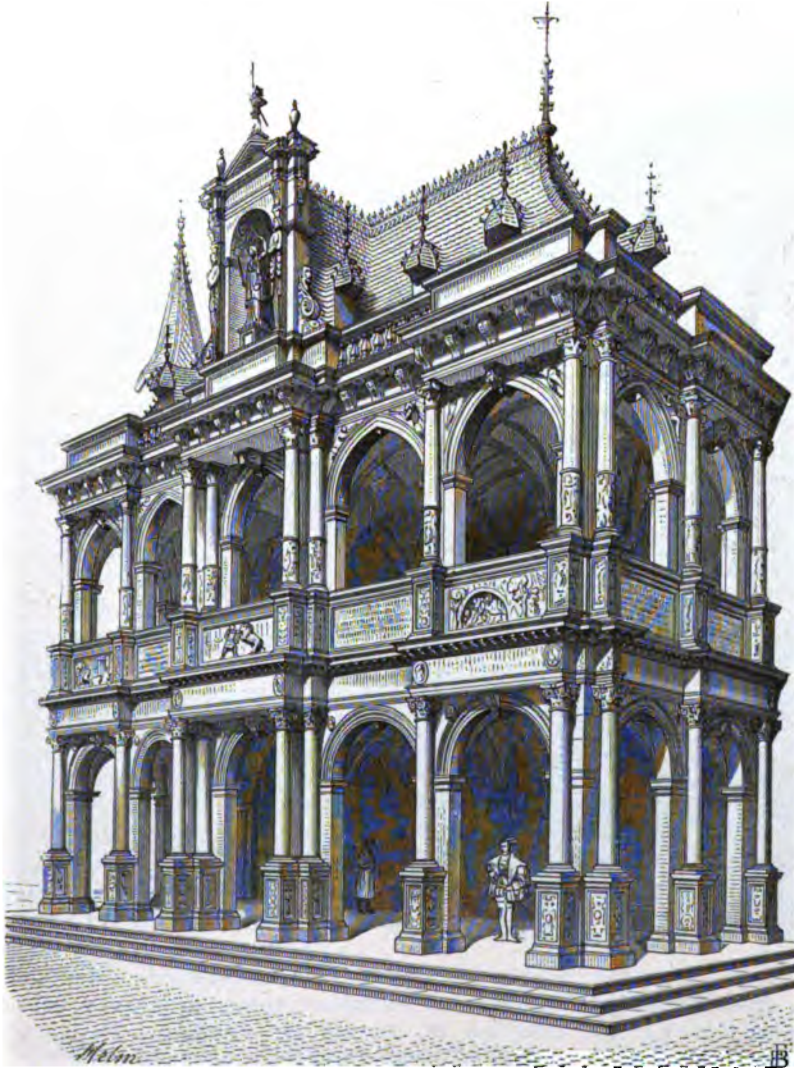


Fig. 109 Rathausvorhalle zu Köln

je fünf Doppeltraveen gegliedert, deren jede zwei Fenster und dazwischen eine Statuennische umfasst. Das Erdgeschoss überwiegt in der Höhenrichtung und durch entsprechend reiche Ausbildung der Fenster und des triumphbogenartigen Portals. Die Abstufung der Geschosse unter sich im Ganzen wie in den — sehr sorgfältig ausgeführten — Einzelheiten ist überaus fein. „Was die nordische

Renaissance ihren Lebensbedingungen gemäss in der harmonischen Gestaltung einer nach Ordnungen aufgebauten Fassade erreichen konnte, ist hier erreicht."

Der Fassade des mehr als dreissig Jahre später (1601) begonnenen Baus Friedrichs IV. liegt dieselbe Konzeption zu Grunde (Fig. 113), aber mit neuer, stürmischer Kraft zu einem konsequenteren Ausdruck architektonischer Grösse gesteigert; das struktive Gerüst und die Betonung der Vertikalen überwiegt — durch Verkröpfung der Gesimse, durch Hineinbeziehung der Statuennischen in die architektonische Gliederung — über den zierlichen Schmuck der Flächen und Umrahmungen; die beiden Zwerchgiebel schliessen diese Fassade organischer ab als die des Otto Heinrich-Baus, der sie einst gleichfalls nicht fehlten. Das Detail ist derber und ganz in den Charakter des Kartuschen- und Rollwerks hinübergeleitet.

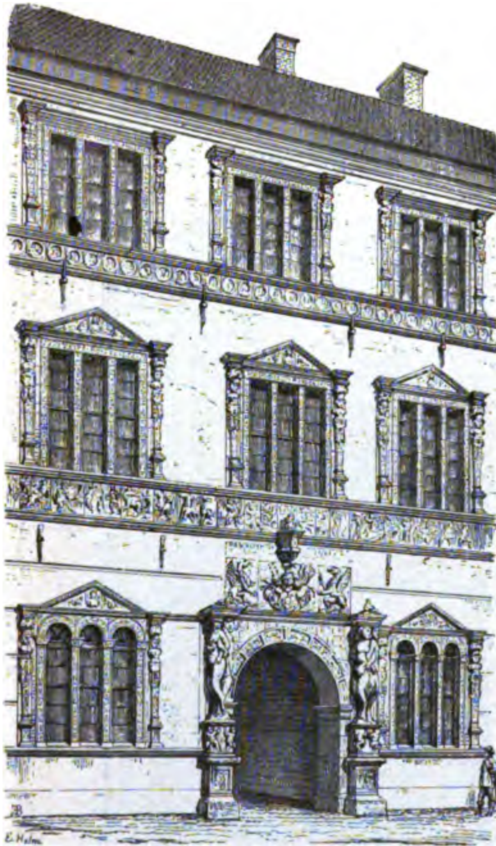


Fig. 110 Fassade des Fürstenhofes zu Wismar

Während man den Architekten des Otto Heinrich-Baus in einem niederländischen Bildhauer *Anthoni* († 1558) vermutet, dem sein Landsmann *Alexander Colins* in der Ausführung des Statuenschmuckes folgte, und direkte italienische Anregungen hier kaum abzuweisen sind, ist als der Meister des Friedrichbaues *Johann Schoch* († 1631) bekannt, neben *Daniel Specklin,* der um 1585 die Fassade des alten Rathauses zu Strassburg entwarf, der Hauptmeister der Strassburger Architektenschule. Aus ihr ging auch *Georg Riedinger* hervor, der Baumeister des grossartigen Schlosses von Aschaffenburg (1605—13), und der gleichen Richtung gehören das Schloss Gottesau in Baden (seit 1588) und die Würzburger Renaissancebauten an: ein räumlich beschränkter, aber architektonisch gross gedachter Flügelbau am Rathause, sowie die Universität mit eingebauter Kirche (seit 1582 von *W. Beringer* aus Freiburg i. B. ausgeführt). Das kurfürstliche Schloss zu Mainz, dessen 1626 begonnener Bau sich bis gegen das Ende des Jahrhunderts hinzog, steht bereits auf dem Uebergange zum eigentlichen Barock.

Wenn diese Bauten fast alle von deutschen Meistern entworfen oder wenigstens ausgeführt sind und den nationalen Grundzug keineswegs verleugnen, so gehören andere ihrer Entstehung und ihrem ganzen Charakter nach eher der talienischen Renaissance auf deutschem Boden an. Es sind meist fürstliche Bauunternehmungen, geschaffen von Italienern oder italienisierten Niederländern, und sie haben das Gemeinsame, dass von der Eigenart des Volkes, in dessen

Mitte sie entstanden, nichts in sie übergegangen ist und sie auf die weitere Kunstthätigkeit des Landes daher auch so gut wie keinen Einfluss gewonnen haben. Die ganze äusserlich so blendende Renaissance Ungarns und Polens ist von dieser Art. Nach Krakau, an den prunkliebenden Hof der Jagellonen, kamen schon sehr früh italienische Künstler, und die Heirat Sigismund Augusts mit Bona Sforza (1518) scheint noch stärkeren Zuzug veranlasst zu haben. Den Umbau des alten Königsschlosses auf dem Wavel begann der Florentiner *Francesco Lori* (della Lora) und vollendete sein Landsmann *Bartolommeo Berecci*, der auch (von 1519 an) die Jagellonenkapelle am Dom ausführte, wohl das prächtigste italienische Werk nördlich der Alpen. Der Arkadenhof des Dekanatshauses



Fig. 111 Das Fredenhagensche Zimmer im Kaufhause zu Lübeck

in Krakau (1592) und die Kapelle der Familie Firlej in Bejsce sind weitere hervorragende Leistungen dieser italienischen Architekten- und Dekoratorenschule in Polen. Auch die Renaissance in Oesterreich und Böhmen erwuchs zum guten Teil auf diesem Grunde. In Prag beschäftigte Ferdinand I. seit 1534 eine ganze italienische Künstlergruppe, welcher das schöne Belvedere (1536) und die zierliche Innendekoration des Lustschlosses Stern ihre Entstehung verdanken.

[1]) *A. Przezdziecki* und *E. Rastawiecki*, Monuments du Moyen-Age et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne. Warschau, 1853—61. — *S. Odrzywolski*, Die Renaissance in Polen. Wien, 1899.

Aus der Spätzeit ist die grossartige Gartenhalle des Wallensteinschen Palastes (1629 von *Giovanni Marini*) zu nennen. Weiterhin sind das zierliche Schloss Spital an der Drau und die Innendekoration von Schloss Ambras in Tirol, Werke italienischer Künstler, ebenso der grösste Teil des Schlosses zu Landshut (1536—43 von *Antonelli* aus Mantua, einem Schüler Sanmicchelis). In der

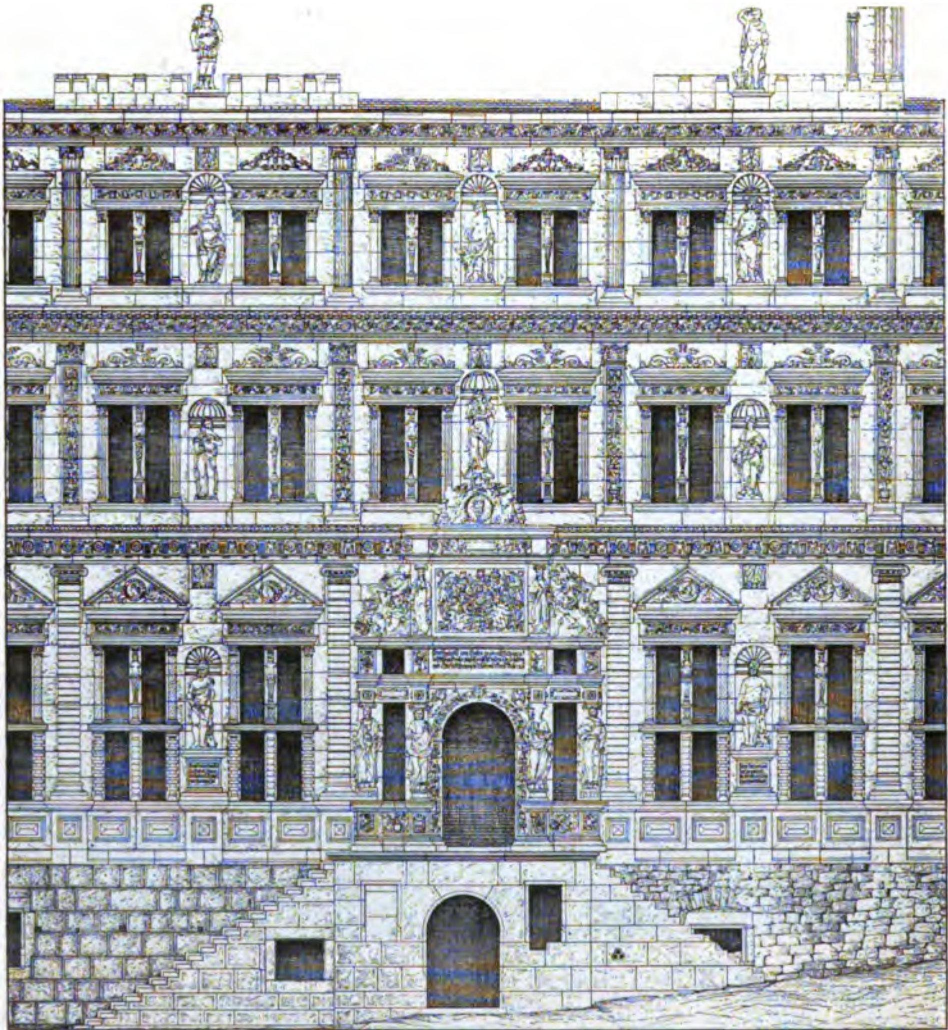


Fig. 112 Front des Otto Heinrich-Baus vom Schlosse zu Heidelberg

Schweiz (Geltenzunfthaus in Basel 1578) und in Augsburg sind solche rein italienische Werke natürlich gleichfalls vertreten; an der inneren Ausschmückung des Fuggerschen Palastes (Fig. 114) war nach 1570 nachweislich eine Reihe italienischer Künstler beteiligt, deren Schule sich denn auch in der Dekoration der Burg Trausnitz bei Landshut und des Antiquariums und Grottenhofs der Residenz zu München verfolgen lässt. Sonst zogen die bayerischen Kurfürsten

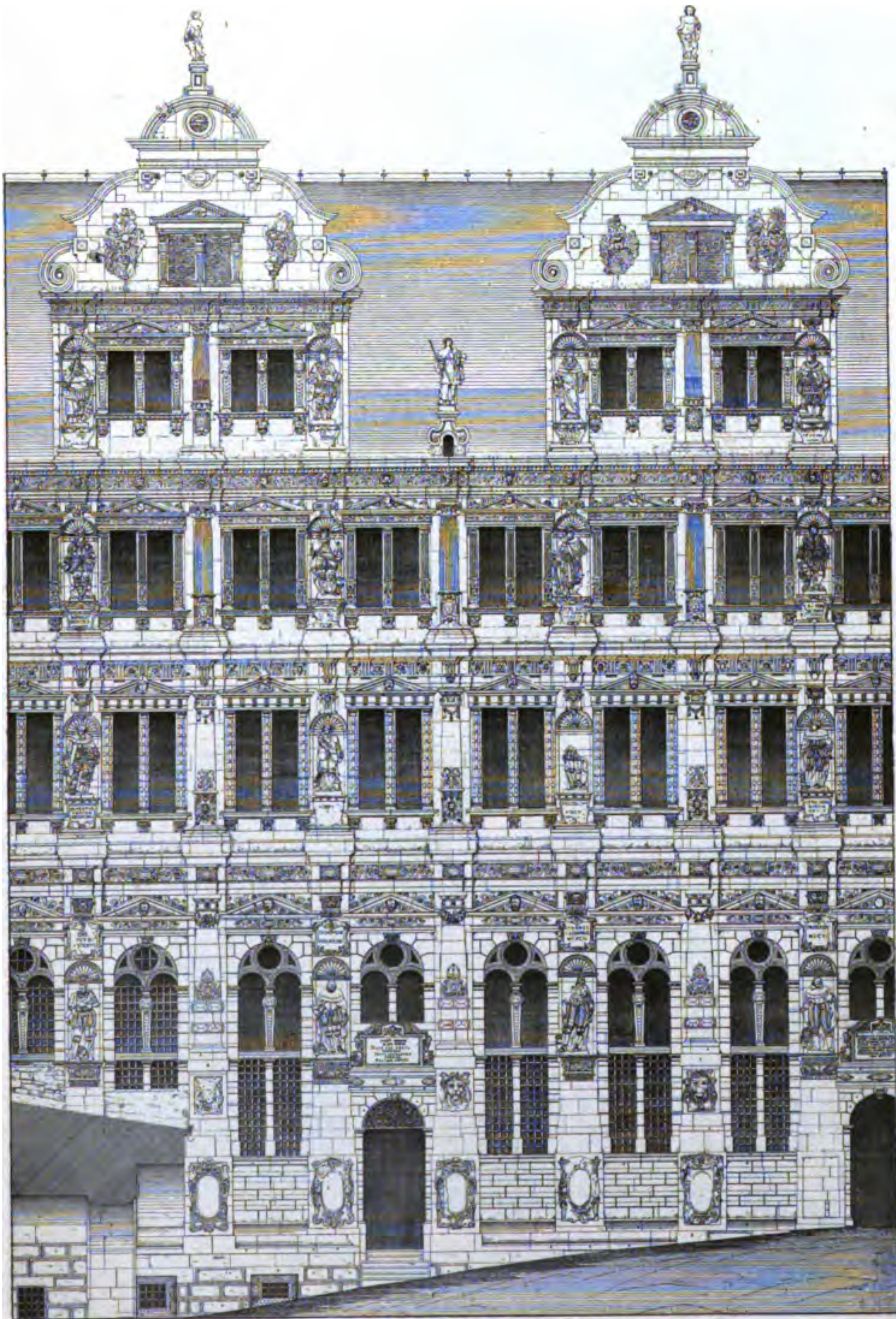


Fig. 113 Südfront des Friedrichs-Baus vom Schlosse zu Heidelberg

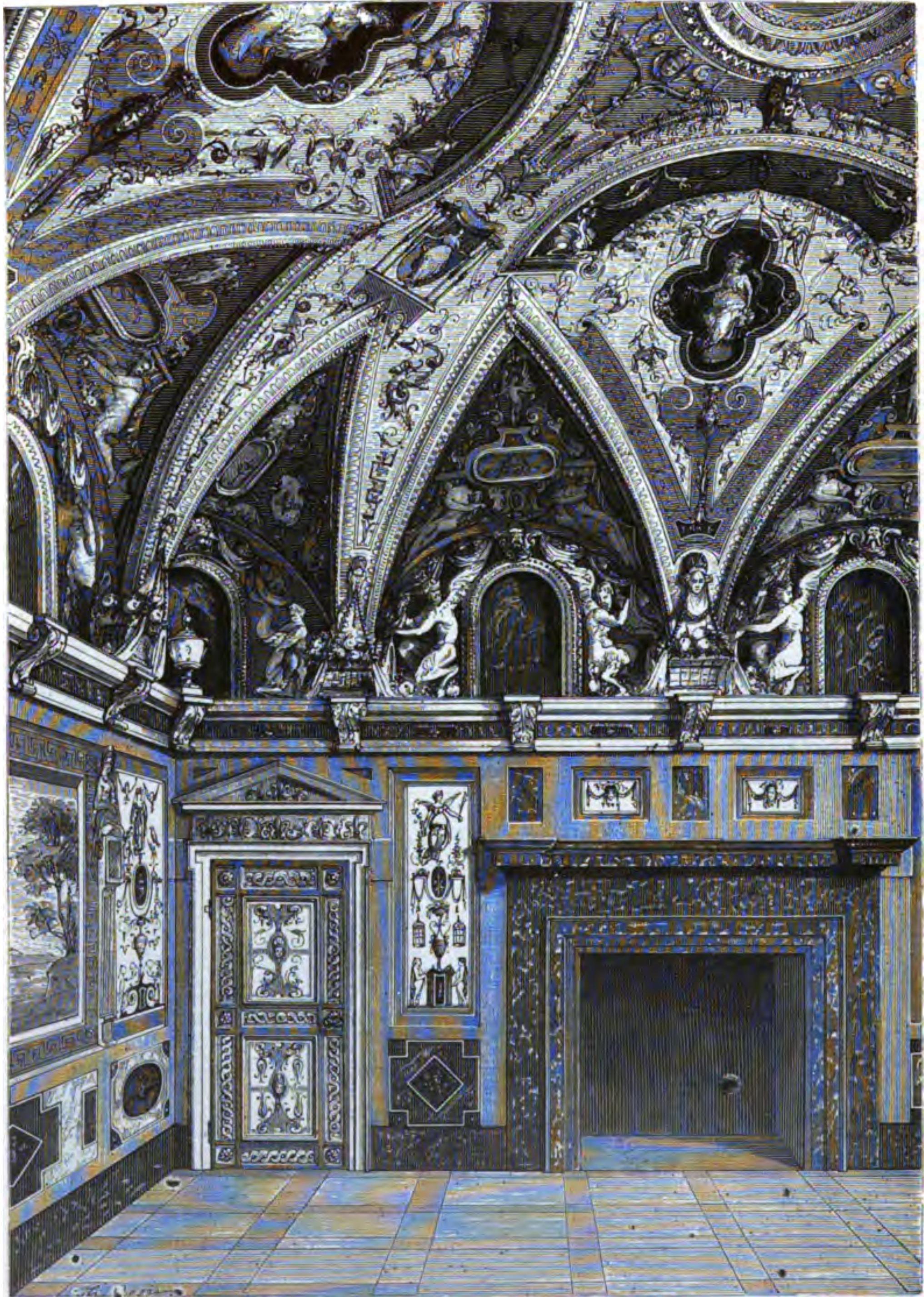


Fig. 114 Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg

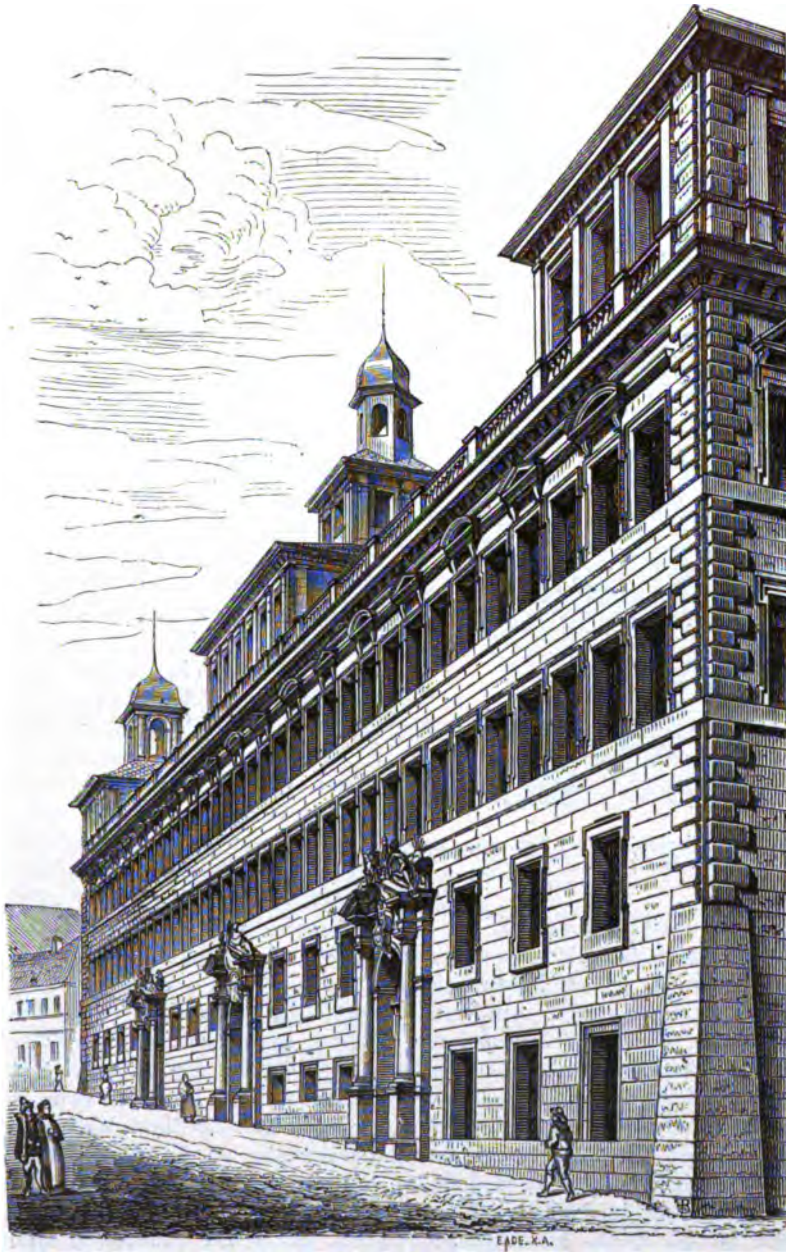


Fig. 115 Fassade des Rathauses zu Nürnberg

zum Bau ihrer Residenz [1]) in München vor allem zwei niederländische Künstler heran, die aber als Schüler *Vasaris* die Gedanken- und Formenwelt der italienischen Spätrenaissance sich zu eigen gemacht hatten: *Friedrich Sustris* und *Peter*

[1]) *G. F. Seidel* und *Ch. Häutle*, Die kgl. Residenz in München. Leipzig, 1880.



Fig. 116 Pfeilerkapitell aus der Marienkirche zu Wolfenbüttel

Candid.[1]) Ihnen verdankt die grossartige Hofkirche[2]) (1583—97 in freier Nachahmung des Gesù zu Rom erbaut) ihre Entstehung, ferner der Kaiserbau der Residenz (1611—13) — in seiner Anlage und Ausführung ein Werk reifster und sicherster Kunst, das allerdings höchstens durch die etwas gedrückten Verhältnisse seine Entstehung auf deutschem Boden zu erkennen giebt.

Selbständiger hielten sich immer noch die in Deutschland selbst geborenen Architekten, welche dem überwältigenden Vorbilde *Palladios* folgten: *Elias Holl* (1573—1646) und *Heinrich Schickhardt* (1558—1634). Jener hat durch Werke, wie das Zeughaus, das Rathaus[3]) (1614—20) u. a. die architektonische Physiognomie seiner Vaterstadt Augsburg bestimmt, dieser nach sorgfältigen Studien in Italien und Frankreich durch Anlage ganzer Städte, wie Mömpelgard und Freudenstadt, zahlreicher Kirchen und Schlösser eine selten grossartige und umfassende Thätigkeit entfaltet. Sein Hauptwerk, der „Neue Bau" in Stuttgart, ist im 18. Jahrhundert abgetragen worden. Dieser Palladioschen Richtung gehört auch das Rathaus zu Nürnberg[4]) an, dessen strenge und ernste Fassade (Fig. 115) ein beredtes Zeugnis von der Tüchtigkeit ihres Erbauers *Jakob Wolff* ablegt.

Als die deutsche Baukunst für die Aufnahme der grossen architektonischen Ideen der italienischen Renaissance reif wurde, war diese bereits in ihre Spätzeit eingetreten; so ist die Hochrenaissance eines Sangallo, Bramante u. a. spurlos an ihr vorübergegangen. Am verhängnisvollsten wurde dies für den deutschen Kirchenbau, der auch aus anderen Gründen in der ganzen Periode sehr zurücktritt. Die Zeit hatte mit dem inneren Neubau der Kirche zu viel zu thun. „Exemplum religionis, non structurae" steht deshalb mit Recht an dem Fries der Stadtkirche zu Bückeburg, die neben der etwa gleichzeitigen Marienkirche zu Wolfenbüttel (1608—60) und der Schlosskapelle zu Liebenstein (1590) ein bezeichnendes Beispiel ist für die Art, wie die alte gotische Strukturform mit Renaissanceornamenten willkürlich und spielerisch umkleidet wird (Fig. 116). Immerhin ist die Kirche zu Wolfenbüttel, gleich der Universität zu Helmstädt (1592—97) ein Werk des tüchtigen Baumeisters *Paul Franke*, gross gedacht und durch bedeutende Verhältnisse ausgezeichnet. In der Gesamtanlage kommt auch der Protestantismus über die weiträumige gotische Hallenkirche nicht

---

1) *J. Rée*, Peter Candid. Leipzig, 1885.
2) *A. Schulz*, Die St. Michaels-Hofkirche in München. München, 1897.
3) *L. Leybold* und *A. Buff*, Das Rathaus der Stadt Augsburg. Berlin, o. J.
4) *E. Mummenhof*, Das Rathaus in Nürnberg. Nürnberg, 1891.

hinaus; einzelne Versuche zur Neugestaltung, wie die seltsame, im Winkel umgebogene Kirche *Schickhardts* in Freudenstadt (Fig. 117. 118) blieben ohne Ein-

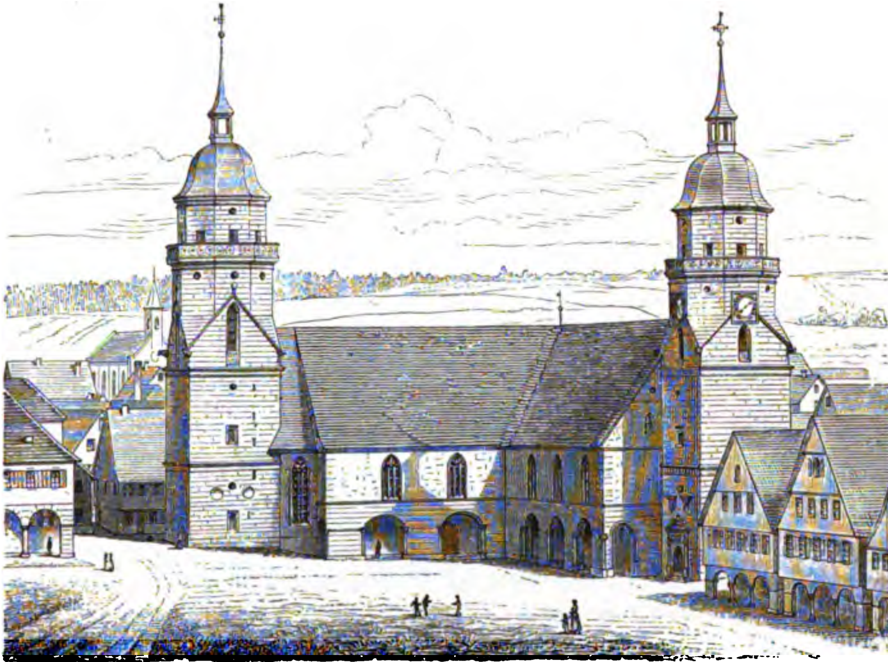


Fig. 117 Kirche zu Freudenstadt

fluss. Aber auch der Katholicismus knüpfte, wie die interessante Jesuitenkirche in Köln (1618—22) zeigt, zunächst gern an das Planschema der Gotik an, um dann erst im vollen Strome der Barockkunst zu grundlegenden neuen Ideen zu gelangen.

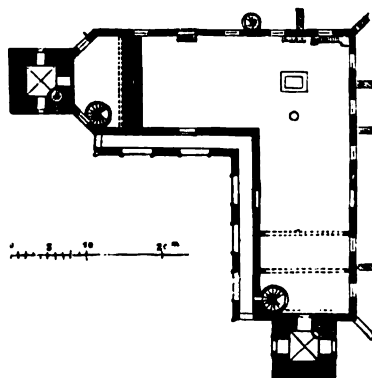


Fig. 118 Grundriss der Kirche zu Freudenstadt

DRITTES KAPITEL

Die bildende Kunst Italiens im 15. Jahrhundert

1. Die Bildnerei [1])

Die alles bezwingende Kraft der italienischen Renaissance beruht nicht zum geringsten Teile darauf, dass der neue Geist alle Gebiete des künstlerischen Schaffens gleichmässig durchdrang, ja dass von einem Punkte eigentlich der gesamte Aufschwung in der Architektur, Plastik und Malerei ausging: von Florenz. Auch die Geschicke der bildenden Künste Italiens im 15. Jahrhundert werden hauptsächlich durch solche Meister bestimmt, die in Florenz thätig waren oder hier wenigstens ihre entscheidenden Anregungen erfahren hatten. So knüpft die neue Kunstentwicklung unmittelbar dort an, wo sie im Zeitalter *Andrea Pisanos* und *Giottos* sich entfaltet hatte.

Für die Geschichte der florentinischen Plastik[1]) gilt dies sogar in einem noch engeren Sinne. Denn die ersten bedeutenden Werke der neuen Kunst wurden zu dem gleichen Zwecke geschaffen wie das Hauptwerk dieser Kunst im 14. Jahrhundert, die Bronzethür *Andrea Pisanos* am Baptisterium. Um einen Künstler ausfindig zu machen, der fähig wäre, das zweite, nördliche Portal des Baptisteriums mit einer jenes Meisterwerks würdigen Bronzethür zu schmücken, wurde im Jahre 1402 eine Konkurrenz ausgeschrieben. Aus ihr ging als Sieger hervor *Lorenzo Ghiberti* (1378—1455), ein bis dahin als Maler und Goldschmied thätig gewesener junger Künstler. Seine Konkurrenzarbeit (Fig. 119) und die eines Mitbewerbers, des *Filippo Brunelleschi* (Fig. 120) haben sich erhalten; sie stellen, der Vorschrift gemäss, beide in einer gotischen Umrahmung, wie sie auch die Reliefs an der älteren Thür umschloss, das Opfer Abrahams dar. Der Arbeit *Ghibertis* verschaffte die ideale Schönheit der Gestalten, ihre einheitlichere Zusammenordnung im Raum und die grössere Technik im Bronzeguss den Beifall der Preisrichter, während uns heute ein Moment des Fortschritts über das gotische Schema hinaus noch mehr in der schärferen psychologischen Charakteristik und der dramatischen Zuspitzung von *Brunelleschis* Komposition enthalten erscheint trotz

---

[1]) *W. Bode*, Die italienische Plastik. 2. Aufl. Berlin, 1893. — Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin, 1887.

[1]) Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas, in historischer Anordnung unter Leitung von *W. Bode* herausgegeben von F. Bruckmann. München (Lichtdrucktafeln mit Text, im Erscheinen). — *W. Bode,* Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin, 1902.



Fig. 119 Opfer Abrahams von Ghiberti

der härteren Formen und der mangelhaften Gesamtwirkung. *Ghiberti* führte von 1403—24 die Bronzethür aus, die genau nach dem Vorbilde *Andrea Pisanos* in den acht unteren Feldern die Einzelgestalten der vier Evangelisten und vier Kirchenväter, in den zwanzig oberen die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Ausgiessung des hl. Geistes enthält. Sie steht nicht bloss durch diesen engen Anschluss an das ältere Werk auf der Grenzscheide zwischen Gotik und Renaissance. Jener gehört noch manches Konventionelle in Haltung, Gebärde und Gewandung der Figuren, auf diese weist bereits der innere und äussere Reichtum der Motive und des Ausdrucks, sowie die meisterhafte Abwägung der Komposition [1]) hin, die überall ein als räumliches Ganzes erfasstes Bild zu geben trachtet (Fig. 121). Der Reliefstil Andrea Pisanos erscheint durch mannigfaltigste Abstufung zwischen Hoch und Flach unendlich verfeinert. Die Bewunderung, welche das vollendete Werk allgemein errang, verschaffte Ghiberti sofort den Auftrag auf die d r i t t e Bronzethür für



Fig. 120 Opfer Abrahams von Brunelleschi

[1]) *A. Schmarsow,* Ghibertis Kompositionsgesetze an der Nordthür des Florentiner Baptisteriums. Leipzig, 1899.

das Baptisterium, die dem Dom gegenüber gelegene; sie ist sein eigentliches Meisterwerk geworden und, seitdem Michelangelo sie als würdig bezeichnete, „die Pforte des Paradieses zu schmücken", weltberühmt. Ursprünglich ganz ähnlich angelegt wie die früheren Thüren [1]), erwuchs sie im langen Verlaufe der Arbeit (1425—52) zu einer weit grossartigeren Disposition: nicht mehr in vierzehn kleine Felder ist jeder Thürflügel zerlegt, sondern aus je fünf grossen Bildtafeln innerhalb eines mit Laubwerk, Köpfen und Statuen reich geschmückten Rahmens zusammengesetzt. Jede Tafel enthält — nach der Auswahl des berühmten Humanisten



Fig. 121 Relief von Ghiberti an der Nordthür des Baptisteriums zu Florenz

und Florentiner Staatskanzlers Lionardo Bruni — eine „Historie" aus dem Alten Testament. Dabei lässt sich auch insofern eine bestimmte Entwicklung erkennen, als die beiden ersten Tafelpaare die Geschichten Adams und Evas und der Erzväter je in einer Reihe von Scenen darstellen, die auf weitem landschaftlichem Grunde verteilt sind, während das mittlere Tafelpaar zwar dieses Nebeneinander zeitlich aufeinander folgender Ereignisse beibehält, ihnen aber durch gross gedachte Architekturhintergründe einen strenger geschlossenen Rahmen giebt (vgl. die Heliogravüre),

[1]) *H. Brockhaus,* Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig, 1902.

die vier letzten Tafeln endlich im wesentlichen immer nur eine figurenreiche Hauptscene enthalten. Die letzte derselben, die Begegnung zwischen Salomo und der Königin von Saba vor dem Tempel zu Jerusalem, der einem idealen Querschnitt des Florentiner Doms nachgebildet ist, gleicht in ihrem Aufbau völlig einem der grossen historischen Wandgemälde, wie sie die gleichzeitige Malerei schuf: ganz allmählich hat sich der Uebergang zur malerischen Kompositionsweise für die Reliefplastik vollzogen. Natürlich brauchte diese hierfür eine abermalige Erweiterung ihrer Ausdrucksmittel; Ghiberti hat sie, dank der fügsamen Geschmeidigkeit des Bronzegusses darin gefunden, dass er die vordersten Teile seiner „Bilder“ in vollrunder Plastik auf schubkastenartig herausgezogenem Grunde aufbaut, während die dem Auge fernsten Partien sich nur in ganz schwachem Relief auf der eingetieften Fläche abheben; er sucht also die Kunstmittel, welche Linear- und Luftperspektive der gleichzeitigen Malerei an die Hand gaben, durch feinste Abstufung in den Graden plastischer Körperlichkeit zu ersetzen. Der Weg, auf welchen er die Reliefkunst damit führte, war gefährlich und verhängnisvoll; an der Hand



Fig. 122 Statue des hl. Stephanus von Ghiberti

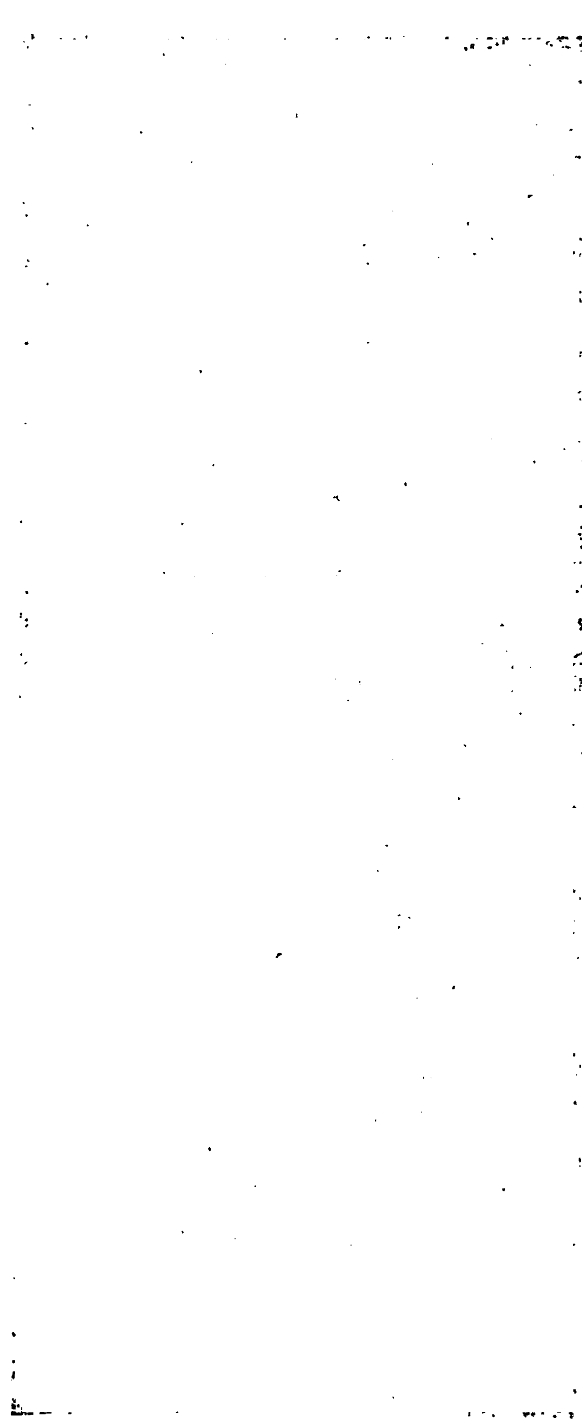


Fig. 123 Statue des hl. Philippus von Nanni di Banco

eines Meisters von solcher Fülle der Phantasie und der Grazie aber geleitet er uns auf die Höhe künstlerischen Geniessens. Mit Recht ist dieses einzigartige Werk stets als eine Offenbarung der Schönheit gepriesen und bewundert worden. Seinen Eindruck erhöhen die geistvoll und zierlich durchgeführten Statuetten in den Nischen der Rahmenleisten und die prachtvollen Guirlanden von Zweigen, Blüten und Früchten, welche die Einfassung des ganzen Portals schmücken; sie wurden, zum Teil von Ghibertis Sohn *Vittorio*, dann bald auch an den beiden anderen Portalen angebracht.

Ghiberti war nur als Bronzebildner thätig. Er hat ausser den Baptisteriumsthüren noch einige kleinere Reliefs — am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena, an der Arca di S. Zanobi im Florentiner Dom u. a. — geliefert, vor allem aber drei Statuen in den Nischen am Aeusseren der Kirche Orsanmicchele: Johannes den Täufer (1414), den Apostel Matthäus (1419—22) und den heiligen Stephanus (1428). Hohes Schönheitsgefühl und edles Pathos sind auch diesen Gestalten eigen, aber auch eine gewisse Leere, der besten darunter, dem heiligen Stephanus (Fig. 122), zum mindesten eine malerische Weichheit der Haltung, die an den Reliefbildner erinnert. Dies macht sich um so deutlicher bemerkbar, als Ghiberti hier bereits in unmittelbare Konkurrenz tritt mit dem jungen Geschlecht der Realisten,





... Meisters von solcher ... der Plattform ... geleitet ... Höhe künstlerischen ... Mit Recht ist ... einzigartige Werk ... als eine Offenbarung ... Schönheit gepriesen und ... wundert worden. Seinen ... erhöhen die ... und zierlich nur ... Statuetten in den ... der ... prachtvollen Gurt... von Zweigen, Blü... und Früchten, welche ... Einfassung des ... schmücken; sie wur... von Ghibertis ... bald ... den beiden anderen ... besetzt.

... *Ghiberti* war nur als ... tätig. Er hat ... den Baptisteriums ... noch einige kleinere ... am Taufbrunnen ... S. Giovanni zu Siena, an ... Arca di S. Zenobi ... Florentiner Dom u. a. — ... vor allem aber drei ... in den Nischen ... Aeusseren der Kirche ... Johannes ... den Täufer (1414), den Apostel Matthäus (1419–22) und den heiligen Stephanus (1428). Hohes Schönheitsgefühl und edles Pathos sind ... diesen Gestalten eigen, ... gewisse Leere, ... darunter, dem ... Stephanus (Fig. ...), zum mindesten eine ... Weichheit der ... an den Relief... erinnert. Dies macht ... so deutlich ... als Ghiberti hier ... unmittelbare Kon... tritt mit dem ... der Realisten



DER FALL JERICHOS

Von Ghibertis Bronzethür am Baptisterium in Florenz

Paul Neff Verlag in Stuttgart

welche die neue Kunst in der Skulptur einleiten, zunächst mit *Nanni di Banco* († 1420), dessen Marmorfiguren des hl. Eligius, hl. Philippus (Fig. 123) und der vier in einer Nische zusammenstehenden Patrone der Bauhandwerker mit grösserer Einfachheit und Lebenswahrheit eine straffere statuarische Haltung zu vereinigen wissen. Nannis letztes und schönstes Werk, das grosse Relief der Himmelfahrt Mariä über der Nordthür des Doms (1421) bringt noch eine liebenswürdige Anmut der Form hinzu.

Die Zeit strebte über den schwungvollen Idealstil Ghibertis hinaus zur Bildung von Gestalten schlichterer Art, aber voll kräftigeren Lebensgefühls. Gut lässt uns dies noch eine zweite Statuenreihe beobachten, die vier sitzenden Figuren der Evangelisten (1408—15), einst zum Schmuck der Domfassade bestimmt, jetzt in den Kapellen des Kuppelraums aufgestellt. Ueber die Leistungen älterer Meister von halb gotischer Schulung, wie *Niccolo d'Arezzo* (Markus) und *Bernardo Ciuffagni* (Matthäus) erheben sich der Lukas des *Nanni di Banco* und vor allem der Johannes des *Donatello* (Fig. 124) zuerst zur Charakteristik machtvoller Persönlichkeit. Die künstliche Draperie der Gewandung ist zurückgedrängt: frei hebt sich der Oberkörper mit der breiten Brust und dem ernst, beinahe finster blickenden Kopf aus dem Mantel heraus, der nur die Kniee in grossen Faltenlagen umschlingt. Die wuchtigen Hände liegen schwer auf dem



Fig. 125 St. Georg von Donatello



Fig. 124 Statue des Evangelisten Johannes von Donatello



Fig. 126 Kopf des Jeremias von Donatello

Oberschenkel und dem aufgestützten Buche. Noch überwiegt das Körperliche, aber in den gleichzeitig entstandenen Marmorstatuen *Donatellos* für Orsanmicchele wird es bereits als Träger des geistigen Ausdrucks gefasst. Der hl. Markus (1412), vielleicht auch St. Petrus, vor allem St. Georg (Fig. 125) sind der klare Ausdruck eines neuen Wollens. Der jugendliche Heilige Georg, der Patron der Harnischmacher, steht ganz in Eisen gehüllt in ruhiger Erwartung fest und sicher auf beiden Füssen, die liebenswürdigste Verkörperung florentinischen Rittertums. Charakteristisch ist auch hier die Knappheit des Mantels, die markige Bildung der Hände, der freie, offene Blick.

So wurde *Donatello,*[1]) mit vollem Namen *Donato di Niccolo Bardi* (1386 bis 1466), der eigentliche Pfadfinder der neuen Kunst. Nach seinen noch gotisch befangenen Jugendarbeiten (Marmordavid im Museo Nazionale) und jenen Statuen am Dom und an Orsanmicchele that er den eigentlich entscheidenden Schritt in den Figuren, die er (seit 1416) für einige Nischen im oberen Stockwerk des Campanile schuf. Dem Namen nach sind es Propheten, in Wirklichkeit tieferfasste Abbilder menschlichen Kämpfens und Leidens; so



Fig. 127 Gastmahl des Herodes am Taufbrunnen zu Siena

[1]) *A. Schmarsow*, Donatello. Breslau, 1886. — *H. Semper,* Donatellos Leben und Werke. Innsbruck, 1887. — *W. Pastor,* Donatello. Giessen, 1892.



Fig. 128 Relief des Johannesknaben von Donatello

namentlich der unter dem Namen Zuccone („Kahlkopf") bekannte Prophet Jonas, noch ausgesprochener der angebliche Jeremias (Fig. 126). Was *Donatello* hier, im Ueberschwange des Suchens nach Wahrheit bis an die Grenze des Hässlichen, ja Gemeinen gehend, als Prinzip verkündete, das übertrug er auf das eigentliche Porträt in der Thonbüste des Niccolo da Uzzano, eines bekannten Parteiführers der Zeit, deren erschreckende Lebenswahrheit durch die polychrome Bemalung noch gesteigert wird.

Um die Mitte der zwanziger Jahre begann eine neue Periode in *Donatellos* Schaffen. Eine Reihe grösserer Aufträge, zu deren Ausführung er sich mit dem auch als Bildhauer thätigen *Michelozzo* (vgl. S. 21) vereinigte, brachte eine Art von Beruhigung und führte ihn zugleich der Bronzeplastik zu, die neben der Arbeit in Thon und Marmor fortan eine bevorzugte Stelle in seiner Thätigkeit einnimmt. Ein erstes wichtiges Resultat dieser Epoche ist die Schöpfung des florentinischen Wandgrabes, dessen Typus mit der über einem mehr oder weniger hohen Unterbau auf dem Sarkophag ruhenden Gestalt des Toten und dem Madonnenrelief darüber zuerst in dem zwischen zwei hohe Säulen der Innenarchitektur des Baptisteriums eingebauten Grabmal des Papstes Johann XXIII. († 1419) eindrucksvoll festgestellt wurde. Fast noch wichtiger war die Neugestaltung des Reliefstils in dem Bronzerelief mit dem Gastmahl des Herodes (1427), das *Donatello* neben Ghiberti (vgl. S. 120) und anderen



Fig. 129 Wunderthat des hl. Antonius Relief von Donatello am Hochaltar im Santo zu Padua

Meistern zum Schmuck des Taufbrunnens in Siena beisteuerte. Donatello, der von der Marmorarbeit ausging (Relief des Drachenkampfes am Sockel seiner Georgsstatue), behandelt das Relief weit strenger, mehr an die antike Einfachheit der Anordnung anschliessend als Ghiberti, hält die Komposition in dramatischer Spannung meisterhaft zusammen und eröffnet der Tiefenvorstellung vorzugsweise den Hintergrund, den er mit kunstvoller Architekturperspektive belebt (Fig. 127). In der Statuenbildung bezeichnet der (um 1430 entstandene) Bronzedavid im Museo



Fig. 130 Reiterstatue des Gattamelata von Donatello

Nazionale die Neueroberung des Nackten für die christliche Plastik. Nur mit Beinschienen und einem schweren Eisenhut bekleidet steht der jugendliche Held über dem abgeschlagenen Haupt des Goliath. Noch herb und streng, von einem fast schwerfälligen Ernst erfüllt, ist der David doch „die erste, mit der Freiheit der Antike geschaffene nackte Figur". Wie Donatello sonst die antiken Formen namentlich der Architektur und Dekoration auffasste, kann am besten sein etwa gleichzeitiges Terrakottatabernakel der Verkündigung in Sta. Croce zeigen: es geschieht ganz in dem willkürlichen, dekorativ malerischen Sinne, der die ganze Frührenaissance — zum Teil unter der sichtlichen Einwirkung des Meisters — beherrscht. Mit den Gestalten der Maria und des Verkündigungsengel, sowie den

eng verwandten Bronzestatuetten der Kardinaltugenden an den Ecken des Taufbrunnens in Siena tritt zum ersten und fast auch zum letzten Male weibliche Jugend und Anmut in sein Schaffen ein. Ein erneuter Aufenthalt in Rom 1432/33 — von einem ersten in Begleitung Brunelleschis 1403 berichtet die Tradition — brachte dem gereiften Künstler insofern neue Anregung durch die alte Kunst, als von jetzt an die Studien und Kopien nach antiken Vorbildern in seinen Werken häufiger werden. Insbesondere der Putto, jenes reizvolle Mischwesen aus dem antiken Amor und dem christlichen Engel, ist in Arbeiten, wie die Reliefs an der schönen Aussenkanzel des Doms zu Prato (1434), wofür Michelozzo



Fig. 131 Beweinung Christi an einer Bronzekanzel in S. Lorenzo zu Florenz

den architektonischen Teil arbeitete, und an der Sängertribüne im Florentiner Dom (jetzt im Museum der Domopera) von Donatello recht eigentlich in die Plastik der Renaissance eingebürgert worden.[1] Und in vielen meisterhaften Darstellungen jugendlicher Gestalten, namentlich des in der Florentiner Kunst so beliebten Johannesknaben (Fig. 128), wirkt dieses Studium des Kindes, das niemand vor Donatello mit so viel liebenswürdiger Unbefangenheit darzustellen gewusst hat, erfreulich nach. Aber der Grundzug seiner Kunst bleibt ernst; seine Madonnenreliefs zeigen uns die göttliche Mutter in ahnungsvoll trüber Stimmung, das Kind mit stürmischer Zärtlichkeit an sich pressend. Ja in Rom selbst entstand das hübsche kleine Marmortabernakel (jetzt in der Sakristei von St. Peter), das neben den blühenden Gestalten anbetender Engelknaben das Flachrelief der Grablegung Christi enthält, eine Scene voll dumpfer Trauer, ja Verzweiflung. Sie ist die Vorläuferin mancher ähnlichen Darstellungen, die nicht

---

[1] *S. Weber,* Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Heidelberg, 1898.



Fig. 132 Relief von der Sängertribüne des Luca della Robbia für den Dom zu Florenz

ohne Anlehnung an antike Reliefs und an Grösse des Stils mit ihnen wetteifernd die Scenen der Passion mit erschütternder Kraft zum Ausdruck bringen (Marmorrelief der Pietà in South-Kensington museum, Bronze-Relief der Grablegung im Wiener Hofmuseum, Geisselung Christi in mehrfacher Wiederholung u. a.). Die abgeklärte Ruhe in Donatellos Reliefstil, welche sich sehr wohl mit scharfer psychologischer Charakteristik und leidenschaftlichem Ausdruck vereinigt, zeigen am besten die wohl um 1440 geschaffenen Bronzethüren der Sakristei von S. Lorenzo mit Gruppen von je zwei disputierenden Heiligen, Aposteln und Märtyrern. Etwa gleichzeitig entstand die erste grosse Bronze-Statuengruppe der Renaissance, Donatellos Judith und Holofernes, ursprünglich für einen Brunnen im Hofe des Palazzo Medici bestimmt und daher im Aufbau etwas wunderlich beschränkt, aber sehr wirksam auf den dramatischen Entscheidungsmoment zugespitzt und vorzüglich in der Durchführung.

Von 1443 an war Donatello etwa ein Jahrzehnt lang hauptsächlich in Padua thätig, wohin er berufen wurde, um den Chor im „Santo", der berühmten Wallfahrtskirche des hl. Antonius, neu zu gestalten und zu schmücken,[1]) ein Beweis, dass die führende Stellung des Künstlers nicht bloss auf dem Gebiete der Plastik von seinen Zeitgenossen anerkannt wurde. Aus späterer Verunstaltung ist die Form des Chors und namentlich des Hochaltars mit seinen Statuen und Reliefs aus Bronze neuerdings wieder hergestellt worden.[2]) Das Wichtigste darunter sind die vier Reliefs mit Wunderthaten des hl. Antonius. Donatello führt hier das historische Relief weit über Ghiberti hinaus, indem er ohne vergeblichen Wetteifer mit der Malerei, aber innerhalb grossgedachter architektonischer Perspektiven, die den Hintergrund beleben und die Gruppenbildung übersichtlich gestalten, ein reiches und doch einheitlich erfasstes Momentbild zu geben trachtet (Fig. 129). Das Thema ist jedesmal der überwältigende Eindruck des wunder-

[1]) *A. Gloria,* Donatello Fiorentino e le sue opere mirabili nel Tempio di S. Antonio in Padova. Padova, 1895.

[2]) *C. Boito,* L' Altare di Donatello nella Basilica Antoniana di Padova. Milano, 1897.

baren Vorgangs auf eine ekstatisch erregte Menge. Ausser den umfangreichen Arbeiten für den Santo — erhalten sind ausserdem noch 17 Reliefs und 8 Statuen in Bronze —, bei deren Ausführung eine Menge von Gehilfen unter seiner Leitung thätig zu denken ist, schuf *Donatello* in dieser Periode noch das erste bronzene Reiterstandbild seit den Tagen der Antike, die Statue des Erasmo di Narni Gattamelata, auf hohem Sockel vor dem Santo aufgestellt (Fig. 130). Es zeigt in seltener Vereinigung von realistischer Treue und monumentaler Grösse den — körperlich kleinen — Reiterführer auf seinem mächtigen Streithengst ruhig sitzend, ein überzeugendes Bild des unerschütterlich ruhigen Schlachtenlenkers.



Fig. 133 Madonna mit Engeln Glasiertes Thonrelief von Luca della Robbia

Ein Alterswerk sind die seit 1456 ausgeführten Bronzekanzeln in San Lorenzo zu Florenz, nach *Donatellos* Tode von seinen Schülern *Bertoldo di Giovanni* († 1491) und dem Paduaner *Bartolommeo Bellano* († um 1500) zum Teil nach flüchtigen Skizzen des Meisters vollendet.[1]) Die Ausführung ist deshalb höchst ungleich, zum Teil roh, die Zusammensetzung des Ganzen nachlässig, aber in den Reliefs aus der Passion Christi (Fig. 131) kommt bei aller Flüchtigkeit der Einzelheiten die hinreissende Kraft, mit welcher Donatello den Ausdruck leidenschaftlicher Empfindung zu geben wusste, noch einmal zur Geltung.

Donatellos Grösse beruht auf der Rücksichtslosigkeit seines Realismus. Dadurch machte er die Kunst frei von den letzten Resten gotischer Tradition und fähig, das Problem der Menschendarstellung mit allem Ernst aufzunehmen. Er selbst hat zu seiner Lösung in den Jugendwerken durch Einzelbilder sei es harmonisch abgerundeter Charaktere, wie St. Georg, sei es problematischer Existenzen, wie der „Zuccone“, beigetragen; er hat die Porträtdarstellung zeitgenössischer Persönlichkeiten auch in der monumentalsten Form, der des Reiterstandbildes, neu begründet und den Stil der historisch-psychologischen Darstellung im

---

[1]) *M. Semrau,* Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo. Breslau, 1891.

Relief zuerst gefunden — kurz, er ist ein Bahnbrecher in allen Richtungen des künstlerischen Schaffens, welche dem 15. Jahrhundert am Herzen lagen. Dazu kommt seine anregende Thätigkeit auf allen Gebieten der Technik, in der Marmorskulptur wie im Bronzeguss und in der Thonplastik, um ihm in Florenz wie in Oberitalien die führende Stellung zu sichern. Die Zahl seiner Mitarbeiter und Schüler, wie *Michelozzo* (vgl. S. 123), *Bertoldo, Bellano, Agostino di Duccio* (1418 bis 1498) u. a., ist gross, sie haben auf beschränkten Gebieten Tüchtiges geleistet. *Michelozzo*[1]) war im Erzguss besonders erfahren und hat in Marmorwerken, wie



Fig. 134 Heimsuchung Mariä Glasierte Thongruppe von Luca della Robbia

dem (zerstückelten) Grabmal Aragazzi im Dom zu Montepulciano und in einzelnen Madonnenreliefs charaktervolle, etwas trockene Arbeiten hinterlassen. *Bertoldo* war der beliebteste Meister der Kleinplastik in Bronze, die auch Donatello in Flachreliefs (Plaketten) schon gepflegt hatte. *Agostino di Duccio* bewährte sein dekoratives Talent in der Ausschmückung des Inneren von S. Francesco zu

[1]) *F. Wolff*, Michelozzo di Bartolommeo. Strassburg, 1900. — Doch vergl. dazu *W. v. Geymüller* im Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen XV, 247 ff. *W. Bode*, ebenda XXII, 3 ff.

Rimini und der Fassade von S. Bernardino zu Perugia. Ein künstlerisches Gegengewicht vermochte dem übermächtigen Genie Donatellos nur sein etwas jüngerer Zeitgenosse *Luca della Robbia* (1399—1482) zu halten.



Fig. 135 Madonna von Luca della Robbia

Die Eigenart von *Luca della Robbias*[1]) Kunst zeigt am besten das Werk, mit welchem er sich als gleichberechtigter Meister neben Donatello stellte: sein Gegenstück zu dessen Sängertribüne für den Florentiner Dom (1431—37). Musizierende und singende, zum Teil auch tanzende Knaben und Mädchen bilden hier gleichfalls den Schmuck der Marmorbrüstungen (Fig. 132). Auch sie sind ausgezeichnet durch grosse Feinheit und Frische der Naturbeobachtung, aber die derbe Lebensfülle von Donatellos Kinderreigen erscheint hier gemässigt durch ein bewusstes Streben nach ruhiger Schönheit. Das Gleiche gilt von einigen Reliefs an der Nordseite des Campanile, durch welche Luca (1437) die einst von Andrea Pisano begonnene Reihe der Darstellungen der Künste und Wissenschaften vervollständigte und von den Reliefs an der Bronzethür der Domsakristei (1446), welche je eine sitzende Heiligenfigur zwischen verehrenden Engeln enthalten. Ausgezeichnet durch edle Gestaltenbildung und fein abgewogene Komposition, reichen sie doch an die packende Charakteristik in Donatellos ähnlichen Bronzethüren in S. Lorenzo nicht ganz heran.

Seinen grössten Ruhm gewann *Luca della Robbia* durch Arbeiten in Terrakotta, wie sie ihrer bequemen und wohlfeilen Herstellung wegen das ganze 15. Jahrhundert hindurch in Florenz ausserordentlich beliebt waren. Donatello und seine Schule hatte ihnen durch Bemalung einen erhöhten künstlerischen Reiz zu geben verstanden. Luca della Robbia überzog sie mit einer von ihm erfundenen Zinnglasur, welche sie wetterbeständig machte und ihnen ein helles, freundliches Aussehen gab. Zu der weissen Farbe der Glasur gestattete das Verfahren auch farbige Töne und Vergoldung zu fügen. Diese „Robbia-Arbeiten“ sind von ihm und den Nachfolgern aus seiner Familie — namentlich seinem Neffen *Andrea* und dessen Sohne *Giovanni* — zunächst als architektonische Dekoration am Inneren und Aeusseren der Gebäude hergestellt worden. *Lucas* eigene Arbeiten, wie die Lünetten über den Sakristeithüren des Doms mit der Auferstehung und Himmelfahrt Christi (1443 u. 1446), Madonnenreliefs an Florentiner Kirchen (Fig. 133) und an S. Domenico zu Urbino (1449), die schönen Medaillons mit den Kardinaltugenden als Deckenschmuck der Portugallkapelle in S. Miniato (1466) sind durch echt architektonische Empfindung und Grösse der Form ausgezeichnet. Zu seinen vollendetsten Werken gehören die Reliefs am Kreuzaltar in der Kirche zu Impruneta bei Florenz. Auch die herrliche Gruppe der Heimsuchung

[1]) *J. Cavallucci et E. Molinier*, Les della Robbia. Paris, 1884. — *M. Reymond*, Les della Robbia. Florenz, 1897; doch vgl. dazu *W. Bode*, Luca della Robbia im Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen XXI. Berlin, 1900.



Fig. 136 Madonnenrelief von Andrea della Robbia

(Fig. 134) in S. Giovanni zu Pistoja wird jetzt wohl mit Recht ihm, nicht dem Andrea, zugeschrieben. In der Ausführung seiner Arbeiten weiss Luca eine sehr fein berechnete, massvolle Farbenharmonie zu erzielen, auch bringt er zuweilen Marmor und Terrakotta zusammen, wie im Grabmal Federighi in S. Francesco bei Florenz (1455), wo ein Ornamentband aus — hier bloss farbig bemalten — Terrakottaplatten das Ganze umzieht.

Tonangebend für die ganze florentinische Kunst wurde Luca della Robbia durch seine Madonnendarstellung. Ohne den düsteren Ernst, den Donatello der Madonna gab, erscheint sie bei Luca hoheitsvoll, aber menschlich individuell gebildet, voll frischer Schönheit und Anmut, zärtlich den Knaben an sich drückend oder in mannigfaltigster Weise mit ihm beschäftigt; der Bambino selbst ist der Natur abgelauscht, ein derbes, fröhliches Kind (Fig. 135). Bei aller liebenswürdigen Unbefangenheit fehlt den Darstellungen nicht die religiöse Weihe, welche durch ihre Bestimmung als Privataltäre oder Strassentabernakel geboten war; oft schliesst sie ein reicher Frucht- und Blätterkranz oder eine antikisierende Umrahmung in geschmackvoller Weise ein.

Unbedeutender als Künstler ist *Andrea della Robbia* (1435—1526); zwar erbte er von seinem Vorgänger, unter dessen Leitung er bis ins Mannesalter thätig war, ein lebhaftes Schönheitsgefühl, aber der architektonische Sinn, das feinere Empfinden für stilvolle Ebenmässigkeit geht ihm ab. Auch technisch stehen seine Arbeiten nicht mehr auf der vollen Höhe der früheren, die Farbenskala wird meist auf Weiss und Blau beschränkt, die Glasur ist nicht mehr von dem emailartigen Glanz. Immerhin gehören Arbeiten wie die köstlichen Rundmedaillons mit Wickelkindern an der Halle des Findelhauses zu Florenz, die innig gestaltete Scene der Begegnung zwischen S. Franciscus und S. Dominicus in einer Lünette der Halle von S. Paolo, die schöne Portallünette am Dom von Prato zu den hervorragendsten Leistungen der Zeit. In seinen zahlreichen Madonnendarstellungen schliesst sich Andrea den Motiven Lucas an, aber mit einem sichtbaren Streben nach Zierlichkeit und Anmut; die Komposition ist mehr genrehaft, der Ausdruck oft zur Sentimentalität neigend (Fig. (136).

In der Ausführung der umfangreichen Arbeiten, wie sie Andrea zur Ausschmückung ganzer Kirchen, z. B. in Verona und in Arezzo, übernahm, unterstützten ihn wohl seine fünf Söhne, die sämtlich bis ins 16. Jahrhundert hinein seine Werkstatt fortgeführt haben. Der bekannteste unter ihnen ist *Giovanni della Robbia* (1469—1529), von dessen Arbeiten wenigstens der Sakristeibrunnen in S. Maria Novella (1497) und der lebensvolle Fries mit den 7 Werken der Barmherzigkeit am Hospital zu Pistoja (gegen 1525) künstlerisch hervor-

ragen. Doch zeigen die späten Robbiawerke allgemein, dass die Zeit für diese zarte, stilvolle Kunstübung vorbei war, ein harter, trockener Realismus und eine bunte, aufdringliche Färbung nehmen ihnen allen Reiz.



Fig. 137 Porträtbüste von Desiderio da Settignano

Aber auch in den Arbeiten Andreas della Robbia treten die veränderten Kunstanschauungen seiner Zeit hervor, ja es lässt sich der Einfluss bestimmter Meister, welche in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Führung übernahmen, unschwer darin erkennen. Dem neuen Kunstgeschmack entsprach zunächst die Richtung auf weiche Anmut und Schönheit, wie sie — gleichsam als Reaktion gegen Donatellos herbe Grösse — in der auf ihn folgenden Künstlergeneration herrscht. Sie tritt besonders in der Gruppe der Florentiner Marmorbildner hervor, die noch unter dem unmittelbaren Einfluss des Meisters schufen, wenn sie auch nicht zu seinen eigentlichen Schülern zählten. *Desiderio da Settignano* (1428—64) zeigt in seinen köstlichen Kinderdarstellungen (Cherubimfries an der Pazzikapelle, Kinderbüsten, Statuetten des Jesusknaben) wie in vornehmen Frauenportraits (Fig. 137) die feine Naturbeobachtung Donatellos vereint mit einer bezaubernden Grazie und Liebenswürdigkeit. Als Dekorator (Sakramentschrein in S. Lorenzo, Fig. 138) ist er von auserlesenem Geschmack und höchster technischer Meisterschaft in der Behandlung des Marmors. Sein Hauptwerk, das



Fig. 138 Bekrönung des Sakramentschreins von Desiderio da Settignano in S. Lorenzo



Fig. 139 Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato von Antonio Rosselino



Fig. 140 Porträtbüste des Francesco Sassetti von Antonio Rossellino

Grabmal des Staatskanzlers Carlo Marsuppini († 1455) in Sta. Croce, ist im Aufbau allerdings nur eine Nachahmung seines Gegenstückes in dieser Kirche, des Grabmals Lionardo Bruni († 1444, vgl. S. 118), das der Architekt und Bildhauer *Bernardo Rossellino* (1409—64) geschaffen hatte. Wie Rossellino als Architekt im grossen Stile zu arbeiten gewohnt war (vgl. S. 22), so ist auch sein Grabmal, das Vorbild aller späteren toskanischen Nischengräber, gross und einfach, klar und edel in der Komposition und in den Verhältnissen, noch sparsam und trotzdem sehr wirkungsvoll in der Dekoration. Die reichere und zierlichere Ausschmückung, welche Desiderio seinem Grabmal gab, beeinträchtigt bei aller Schönheit beinahe schon den Ernst des Gesamteindrucks. Als Bildhauer steht Bernardo Rossellino, zunächst in den Bildwerken zum Schmuck seiner eigenen Bauten in Arezzo, noch auf einem altertümlich befangenen Standpunkte, reicht aber in der edlen Gestalt des Toten auf dem Grabmal Bruni fast an die Grösse Donatellos heran. Voll schlichter Holdseligkeit ist seine Verkündigungsgruppe (1447) in der Kirche der Misericordia zu Empoli.

Antonio Rossellino (1427—78), der noch 1456 in der Werkstatt seines älteren Bruders Bernardo arbeitete, ist einer der bedeutendsten Bildhauer dieser Zeit. Seine Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz (1461 in Auftrag gegeben) vereinigt alle Künste der Dekoration zu einem vornehm prächtigen Gesamteindruck. Das eigentliche Grabmal (Fig. 139) ist selbständig über den architektonisch geschlossenen Aufbau Bernardos hinaus zu einer malerisch freien Komposition weiter entwickelt: Engel tragen das Rundbild der Madonna mit dem Kinde tröstend zu dem friedlich schlummernden Toten herab, zwei andere beugen, auf dem Gesims des Wandaufbaus, verehrend das Knie, zwei Putti sitzen traulich neben der Bahre. Ein zurückgenommener Vorhang giebt dem graziös lebendigen Bilde den Charakter einer Vision. Aehnlich tritt die malerisch bewegte Art der Darstellung in manchen Reliefs Rossellinos hervor, wie der Anbetung des Kindes in einem Tondo im Museo Nazionale, und der erweiterten Wiederholung dieser Komposition in einem Altar der Kirche Montoliveto zu Neapel. Der erneute Einfluss der hochentwickelten gleichzeitigen Malerei auf die Reliefkunst ist unverkennbar. Die Madonnenreliefs Antonio Rossellinos sind ausgezeichnet durch feine Vornehmheit der Erscheinung und entzückende Natürlichkeit der Kinder, in deren Bildung — auch in verschiedenen porträtartigen Büsten —

er mit Desiderio da Settignano wetteifert. Doch ist seine Behandlungsweise auch hier und in den eigentlichen Porträtbüsten (Fig. 140) weit malerischer, auf subtilste Beobachtung des Details in den Formen, in der Textur der Haut, den Haaren u. s. w. gegründet und erreicht dadurch den Eindruck höchster Lebendigkeit. Seine Statue des hl. Sebastian (1457) in Empoli ist die schönste nackte Gestalt der florentinischen Marmorplastik.

Im Vergleich damit ist der vielbeschäftigte *Mino da Fiesole* (1431—84) mehr Unternehmer und Handwerker. Ausgezeichnet als Porträtbildhauer — z. B. Marmorbüsten des Pietro Medici (um 1454), des Alesso di Luca Mini (1456), des Rinaldo della Luna († 1461) u. a. — bleibt er in seinen Madonnenreliefs und den Idealgestalten seiner Grabmäler und Wandaltäre meist unlebendig und geziert und nicht ohne Flüchtigkeiten und Proportionsfehler, obwohl die Delikatesse der Arbeit auch hier unsere Bewunderung verdient. Seine dekorative Phantasie ist bereits ziemlich unergiebig. Dagegen fasst *Benedetto da Majano* (1442—97) das ganze reiche Erbe dieser hochentwickelten Marmorkunst noch einmal zusammen zu dem Bilde eines Künstlers, der, ohne neue Bahnen einzuschlagen, mit sicherem Takt und auserlesenem Geschmack lebendig und anmutsvoll zu gestalten weiss. Sein bewundertes Hauptwerk, die glänzende Marmorkanzel in Sa. Croce (um 1474) bietet in ihren Reliefs aus dem Leben des hl. Franciscus allerdings nur eine virtuose Nachahmung von Gemälden in Marmor, in deutlichem Anschluss an die Prinzipien Ghibertis, dafür aber in den Friesen und Gesimsen eine Ueberfülle der köstlichsten Dekorationsmotive. Der klare und wohllautende Aufbau seiner Werke (Altäre in San Gimignano und in Neapel, Ciborium in S. Gimignano zu Siena) bringt die architektonische Thätigkeit Benedettos (vgl. S. 22) zur Geltung. Von klassischer Ruhe und Schönheit ist seine Thonstatue der Madonna dell' Ulivo zu Prato, von der das Berliner Museum eine durch die wohlerhaltene Bemalung interessante Wiederholung besitzt (Fig. 141). Auch seine Porträtbüsten (Filippo Strozzi in Berlin und im Louvre, Pietro Mellini im Museo Nazionale zu Florenz) wissen monumentale Würde mit höchster Lebenswahrheit zu vereinen. In anderen, besonders späteren Arbeiten (Leuchtertragende Engel in Siena, Johannes d. T. im Museo Nazionale) kommt dagegen eine gewisse Weichheit und selbst Koketterie weniger angenehm zum Ausdruck.



Fig. 141 Madonna von Benedetto da Majano

Es ist kein Wunder, dass die Natur des Materials, das diese Künstlergeneration virtuos beherrschen gelernt hatte, des schmeichlerischen und glänzenden Marmors, sich gelegentlich ablenkend bemerkbar machte. Das Handwerk triumphiert zuweilen über den Künstler, die glatte und zarte Vollendung über die tiefe, innere Wahrheit. Das Suchen und Streben, wie bei Donatello, repräsentiert mehr eine andere Gruppe von Künstlern, die gleich jenem die Bronze als Material bevorzugen. *Antonio Pollajuolo* (1429—88) war ein besonders geschätzter Goldschmied, daneben auch als Maler und Kupferstecher thätig. Seine plastischen Arbeiten bestehen vor allem in kleinen Figuren und Gruppen aus Bronze, die — zumeist in antikisierendem Motiv, wie Herakles und Antaeus u. a. — ein energisches Studium des Nackten bekunden. Erst in seiner letzten Schaffensperiode in Rom, wohin ihn Papst Innocenz VIII. 1489 berufen hatte, schuf er grosse Werke wie die Grabmäler Sixtus' IV. (1493) und Innocenz' VIII. († 1492) in der Peterskirche. Die Gestaltenbildung und das ornamentale Detail an diesen Werken steht, wie die Mehrzahl der Arbeiten dieser Epoche, unter dem Einfluss des neuen, malerischen Realismus, den *Andrea del Verrocchio* (1436—88) begründete.


Fig. 142 David von Verrocchio

Auch *Verrocchio*[1]) war vielseitig und erfinderisch, ebensosehr Forscher wie Künstler; über das Stadium des blossen Experimentes aber erhebt seine Arbeiten meist ein starkes Schönheitsgefühl, ein angeborenes Empfinden für stilvolle Grösse. So weist er bereits auf die neue Kunst des 16. Jahrhunderts hin, die durch seinen grössten Schüler, *Lionardo da Vinci*, eröffnet wird. Diese Stellung Verrocchios auf der Grenze zweier Stilepochen illustriert nichts deutlicher als seine Bronzestatue des David (Fig. 142). Im Gegensatz zu der noch ungelenken schwerflüssigen Figur Donatellos (vgl. S. 124) ist hier der Knabe, „bräunlich und schön", wie ihn die Bibel nennt, dargestellt, mit verschärftem Naturstudium die Eigenart des in der Entwicklung begriffenen Körpers gegeben. Den Kopf verklärt die schöne Bildung des Lockenkranzes und noch mehr das zauberische Lächeln, das um Mund und Augen zu huschen scheint. In der richtigen Ansicht, welche die photographischen Aufnahmen meist nicht geben, offenbart die Statue auch eine überraschende Feinheit der Komposition durch das Gegenspiel der beiden Körperhälften, die reichbewegte Umrisslinie, die klare Scheidung von Rumpf und Gliedern; sie ist aber auch als wirkliche plastische Freifigur gedacht, nicht bloss auf die Vorderansicht berechnet, wie noch Donatellos David. Aehnliche Vorzüge be-

[1]) *H. Mackowsky*, Verrocchio. Bielefeld und Leipzig, 1901.

sitzt die reizende Brunnenfigur des Knaben mit dem Fisch, jetzt im Hofe des Palazzo Vecchio zu Florenz aufgestellt.

Den Geist, mit welchem *Verrocchio* die dekorative Plastik neu belebt, zeigt am besten sein Grabmal des Piero und Giovanni Medici in S. Lorenzo (1472 vollendet) (Fig. 143). An ausgesucht bescheidener Stelle, in einer Thüröffnung zwischen der Sakristei und dem Querschiff der Kirche aufgestellt, passt sich das Werk diesen Bedingungen meisterhaft an. Auf figürlichen Schmuck ist ganz verzichtet, der wuchtige Sarkophag aus rotem Porphyr, dunkelgrünem und weissem Marmor ist aber mit reichstem Bronzeornament versehen, das üppig und bewegt aus den Ecken emporquillt und auf dem Deckel sich ausgiesst; es



Fig. 148 Grabmal Medici in S. Lorenzo von Verrocchio

ist, trotz der Akanthusmotive, ohne jede Anlehnung an die Antike, wie über der Natur geformt. Ein origineller Strickvorhang aus Bronze, dessen Motive am Sarkophag mehrfach wiederkehren, schliesst die reich umrahmte Thüröffnung. Den gleichen Charakter trägt die Ornamentik des marmornen Wandbrunnens in einem Raum neben der Sakristei von S. Lorenzo. Nach der figürlichen Seite hat Verrocchio die Gedanken des florentinischen Wandgrabes neugestaltet in seinem Grabmal des Kardinals Forteguerri († 1473) in Pistoja: er wollte den Verstorbenen knieend, umschwebt von den Kardinaltugenden, darstellen, wie er betend über sich Christus in der Glorie erschaut. Ein anderes Grabmal, für Francesca Tornabuoni († 1477) zeigte in dramatisch bewegten Reliefs die Sterbescene. Besser als die spärlichen, nur von Schülerhand ausgeführten Reste dieser Werke mag uns von Verrocchios Reliefstil und der Kraft seines Empfindungsausdrucks die Thonskizze einer Grablegung Christi im Berliner Museum

(Fig. 144) eine Anschauung geben. Charakteristisch für seine Gestaltenbildung, z. B. auch in dem vornehm und gross gedachten Terrakottarelief der Madonna in S. Maria Nuova, bleibt die breite malerische Formbehandlung und das bauschige Faltenwerk. Meisterhafte Porträts von Verrocchios Hand sind uns wahrscheinlich in den beiden Terrakottabüsten des Giuliano und Lorenzo Medici (im Privatbesitz) erhalten, während die schöne Marmorbüste einer Frau, die mit ihren wundervoll beseelten Händen einen Primelstrauss an die Brust drückt (im Museo Nazionale) in neuerer Zeit vielleicht mit Recht einem noch grösseren Künstler, dem Lionardo da Vinci, zugeschrieben wird.



Fig. 144 Beweinung Christi Thonrelief von Verrocchio

Verrocchios bedeutendste Werke gehören seinen letzten Lebensjahren an: die Bronzegruppe von Christus und Thomas an Orsanmicchele (Fig. 145), 1483 vollendet, ist meisterhaft in ein bereits vorhandenes, von Donatello geschaffenes Marmortabernakel hineinkomponiert: Christus steht auf einer höheren Stufe, in seinem mild und ernst gesenkten Kopfe, in der segnenden Gebärde seiner Rechten gipfelt die Bewegung des ehrfürchtig und scheu herantretenden Zweiflers, der so fein auch durch sein Aeusseres, bis herab zu den kunstvollen Sandalen, charakteristisch ist. Das Gegenspiel der beiden sich einander nähernden Hände würde allein genügen, den Moment psychologisch zu erklären. Die bauschigen Gewandmassen, gleichfalls hier und dort in verschiedenem Sinne behandelt, geben den Gestalten jene behagliche Breite, die Verrocchio liebt. Ueber der Ausführung des Reiterstandbildes des Bartolommeo Colleoni, zu der er im Laufe der achtziger Jahre nach Venedig übergesiedelt war, starb der Meister; den Guss und das prachtvolle Postament besorgte der Venezianer *Alessandro Leopardi* (vollendet 1493). Der Dargestellte war ein Söldnerführer gewesen, wie Donatellos Gattamelata, aber Verrocchio hat daraus das Idealbild einer Herrschernatur geschaffen, voll stolzer Bewegung in Mann und Ross (Fig. 146). Das Pferd, zierlich auf-

gezäumt und mit scharfer Kenntnis seines Baues geformt, schreitet mächtig vorwärts, der Reiter sitzt in gereckter Haltung, wie die Venezianer es liebten, in dem hohen Bocksattel, das gewaltige Haupt mit den drohend blickenden Augen dominiert ungezwungen über der Scheitelhöhe des Rosses. Als Ganzes und innerhalb der Grenzen des heroisierten Idealtypus ist der Colleoni, das Vorbild so vieler späteren Reiterbilder, kaum jemals übertroffen werden; er weist zugleich deutlicher als irgend ein anderes Werk Verrocchios auf die nachfolgende Kunst des Cinquecento hin.



Fig. 145 Christus und Thomas Bronzegruppe von Verrocchio

Die Keime zu einer solchen Entwicklung über den immerhin beschränkten und einseitigen Realismus hinaus lagen nicht bloss in der florentinischen Plastik. Das zeigt eine Erscheinung wie *Jacopo della Quercia* (1374—1438), der Hauptmeister der sienesischen Bildnerschule.[1]) Ein Zeitgenosse von Ghiberti und Donatello und in mancher Hinsicht von der gotischen Tradition noch strenger gebunden als diese, erreicht er doch zuweilen eine Wucht und Grösse, die bereits an Michelangelo erinnert. Auch ist sein Einfluss auf Donatello, mit dem zusammen er am Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena, den Quercia entworfen hatte, thätig war, unverkennbar. Früher als Donatello hat er am Unterbau seines schönen Grabmals der Ilaria del Caretto im Dom zu Lucca (etwa 1405—1407) Putten als Guirlandenträger angebracht; die eigenartigen Typen und die lebendige Erzählungsweise seines Reliefs der „Verkündigung an Zacharias" (1419) sind nicht ohne Nachklang in dem später (1425) vollendeten Relief des Florentiners. *Quercias* Hauptwerk ist die 1408—19 ausgeführte „Fonte Gaja", der Marktbrunnen von Siena, mit den Reliefs der Madonna, der Tugenden

[1]) *C. Cornelius*, Jacopo della Quercia. Halle a. S., 1896.

und den Scenen der Erschaffung Adams und der Vertreibung aus dem Paradiese, alle von eigentümlicher Energie und Bewegtheit. Noch schärfer spricht sich sein Reliefstil aus in seinem letzten Werk (seit 1425), den Darstellungen aus der Genesis am Hauptportal von S. Petronio zu Bologna (Fig. 147), während die Statuen der Madonna zwischen Heiligen in der Lünette, wie meist bei Quercia, durch die übermässig bauschige Gewandung beeinträchtigt und überdies durch die spätere Höher-



Fig. 146 Reiterstandbild des Colleoni von Verrocchio

legung des Portals aus den richtigen Proportionen gebracht wird. Quercia denkt in seinen meisterhaften Reliefs rein plastisch, alle Empfindungen sind in Bewegungsausdruck umgesetzt, das körperliche Motiv wird möglichst gross und deutlich, und daher einfach, typisch gegeben. Die Raumanschauung ist stets klar, aber gleichfalls nach Möglichkeit vereinfacht: mit wenig Mitteln viel zu geben bleibt das Ziel des Künstlers; es völlig zu erreichen hindert ihn nur seine unvollkommene Beherrschung des menschlichen Körpers.



Fig. 147 Relief vom Hauptportal von S. Petronio zu Bologna von Jacopo della Quercia

Aus der ziemlich grossen Anzahl plastischer Künstler, die in Siena neben und nach Quercia thätig waren, ragt nur *Antonio Federighi* (thätig schon 1444, † 1490) zu ihm heran. Ein stark antikisierender Zug (Reliefs römischer Helden an der Marmorbank der Loggia de' Nobili 1464, Bacchusstatue im Palazzo d'Elci u. a.) verbunden mit einer malerischen Formbehandlung, die an Verrocchio erinnert (Weihwasserbecken im Dom, 1462 bis 1463), macht seine persönliche Eigenart aus. Der Hauptvertreter des strengeren Realismus in Siena, *Lorenzo Vecchietta* (ca. 1420—80), hat den Ruhm, zuweilen mit Donatello verwechselt zu werden. — Sonst besitzt unter den Städten Toskanas nur noch Lucca in *Matteo Civitale* (1436—1501)[1] einen Bildner, der in seinen besten Werken (Relief des „Glaubens" im Museo Nazionale zu Florenz, anbetende Engel am Sakramentsaltar im Dom zu Lucca) den florentinischen Marmorbildnern, an welche er sich aufs engste anschliesst, einigermassen gleichkommt.

Nach Oberitalien übertrugen die florentinische Kunst *Donatello* und seine Schüler. In Padua entwickelte sich im Anschluss an die Thätigkeit Donatellos daselbst eine heimische Schule von Bronzegiessern, die im Stile der Werke im Santo fortarbeitete, freilich ohne die hinreissende Gestaltungskraft des Meisters zu besitzen. Neben *Bellano* (vgl. S. 127) ist ihr bedeutendster Vertreter *Andrea Briosco,* gen. *Riccio* (1470—1532), ein vielseitiger und geschickter Künstler; sein Bestes hat er, wie die meisten dieser Richtung, in der Kleinplastik in Bronze geleistet, wie sie auch von den Florentinern gepflegt wurde und nun in Padua eine Art Zentralstätte fand. Statuetten und kleine Reliefs (Plaketten) zum Schmuck von Hausaltären, Schmuckkästchen und Möbelstücken, ferner kunstgewerbliche Arbeiten in Bronze, wie Kandelaber, Leuchter, Lampen, Tintenfässer, Schwertgriffe u. a. m., wurden von zahlreichen Künstlern, die zumeist wohl in Padua

[1]) *Ch. Yriarte,* Matteo Civitale. Paris, 1886.

thätig oder hier ausgebildet waren, in grosser Zahl hergestellt und bilden ein sehr anziehendes Gebiet der italienischen Renaissanceplastik, das man am besten heute in den Sammlungen des Berliner Museums vertreten findet.[1]) Bestimmte Künstlerpersönlichkeiten wie *Niccolo Spinelli (Fiorentino)* in Florenz, *Sperandio* in Mantua, *Moderno* (Fig. 148), *Ulocrino*, *Caradosso* in Padua, die sich (meist mit ihren Pseudonymen) darauf nennen, lassen sich deshalb schwer nachweisen, weil die Kompositionen häufig nur leicht veränderte Kopien nach berühmten Werken der grossen Kunst sind und eigentliche Selbständigkeit nicht beanspruchen. Für die schnelle und weite Verbreitung namentlich der antikisierenden Ideen und Formen, wie sie in sichtlichem Zusammenhang mit den Paduaner Humanistenkreisen auf diesen Werken der Kleinkunst eine besondere Rolle spielen, war darin ein nicht zu unterschätzendes Vehikel gegeben. Weit höher stehen die Bildnismedaillen, die ausser Florenz wiederum besonders Oberitalien zu künstlerischer Vollendung gebracht hat.[2]) Als Begründer der Medaillen-



Fig. 148 Plakette des Moderno



Fig. 149 Medaille des Vittore Pisano

kunst muss der Veronese *Vittore Pisano* (1380—1451) angesehen werden, dessen Arbeiten zugleich zu den vorzüglichsten zählen (Fig. 149). Von den Florentiner

---

[1]) *W. Bode* und *H. v. Tschudi*, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Berlin, 1880 (Katalog mit Lichtdrucktafeln). — *E. Molinier*, Les Plaquettes de la Renaissance. Paris, 1886.

[2]) *A. Armand*, Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles. Paris, 1883—87. — *J. Friedländer*, Die italien. Schaumünzen des 15. Jahrh. Berlin, 1880—82. — *A. Heiss*, Les Médailleurs de la Renaissance. Paris, 1881—92. — *J. B. Supino*, Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze. Florenz, 1899.

Plastikern sind u. a. *Bertoldo, Pollajuolo, Benedetto da Majano* daran beteiligt. Zu dem Porträt auf der Vorderseite der — in Guss hergestellten — Medaille gesellt sich auf der Rückseite eine Devise oder Allegorie, meist ebenso fein erdacht wie ausgeführt.

Der Einfluss Paduas erstreckt sich auch auf Mantua, wo *Gianmarco Cavalli* (geb. um 1450) treffliche Bronzebüsten schuf, und Ferrara, wo die Florentiner *Baroncelli*, Vater und Sohn, und der Paduaner *Domenico di Paris* thätig waren. In Bologna blieb die lange Thätigkeit Quercias nicht ohne Nachwirkung auf *Niccolo dall' Arca* († 1494), der von dem hohen Marmoraufsatz auf der mittelalterlichen Arca des hl. Dominicus, den er 1469—73 ausführte, seinen Namen gewann. Niccolo zeigt sich in diesem seinem Hauptwerk als geschickter Dekorator und trefflicher, wenngleich in der Gewandung noch etwas schwerfälliger Gestaltenbildner. Seine bemalte Terrakottagruppe der Beweinung Christi in Sa. Maria della Vita (1463) dagegen schliesst sich mehr einer volkstümlichen Kunstrichtung an, wie sie auch in Modena — hauptsächlich durch *Guido Mazzoni* (1450—1518) — vertreten ist. Die ganz malerische Zusammenstellung von Freifiguren in einer Nische, das Zeitkostüm, die oft völlig genrehafte Auffassung sind höchst charakteristisch für den Grad von Naturalismus, der dem durch Bildung und Geschmack nicht geregelten Zeitbewusstsein entsprechend gefunden wurde.

In der Lombardei vollzog sich die Entwicklung der Renaissanceplastik, wie sie neuerdings besonders an dem Skulpturenschmuck des Mailänder Doms und der Certosa von Pavia aufgewiesen worden ist,[1]) nur langsam und zögernd durch die Einwirkung florentinischer Künstler, die hier thätig waren. *Niccolo d' Arezzo, Michelozzo, Filarete* sind als solche bezeugt; bald nach 1420 schuf *Giovanni di Bartolo* (il Rosso), ein Mitarbeiter Donatellos an den Campanilestatuen, das originelle Grabmal Brenzoni in S. Fermo maggiore zu Verona: eine Auferstehung Christi in ganz malerischem Aufbau über breiter gotischer Wandkonsole und unter einem Baldachin, wie er für die einheimische Grabmalsplastik vorbildlich wurde. Daneben wirkten *Donatellos* Arbeiten in Padua auch hier als stetes Vorbild, andererseits aber scheinen auch die Beziehungen zur nordisch-gotischen Kunst, der die lombardische sich von je innerlich verwandt gefühlt hatte, niemals ganz abgerissen zu sein. Dafür spricht der enge Zusammenhang dieser Plastik mit der Architektur, in deren Dienste sie fast ausschliesslich thätig ist, die Vorliebe für überhäuften Aufbau mit vielen kleinen Figuren und Reliefs, deren unruhige Haltung und knittrige Gewandung, während allerdings der Kern nordischen Kunstempfindens, die tief innerliche Auffassung, von der lombardischen Skulptur leicht in Geziertheit verkehrt wird. Jedenfalls fehlt den Leistungen dieser Plastik durchaus der monumentale Charakter, sie sind oft von lebendigem Gefühlsausdruck und zarter Empfindung, liebenswürdig und naiv, aber auch überladen und kleinlich, im einzelnen ohne genauere Naturkenntnis und daher oft charakterlos. In einem Werke wie die Fassade der Certosa mussten Architektur und Plastik Hand in Hand gehen, die ausführenden Baumeister waren zugleich die Bildhauer. *Christoforo Mantegazza* († 1482) und sein Bruder *Antonio* († 1493) werden als solche genannt. Ein bezeichnetes Werk (1466) des *Giovan Antonio Omodeo* (vgl. S. 29) ist die Portallünette mit der thronenden Madonna, Engeln, Heiligen und Stiftern (Fig. 150). Von demselben Meister rühren die zahlreichen Skulpturen der Colleonikapelle in Bergamo (1470—76) her, die in sehr charakteristischer Weise Reliefs mit den Thaten des Herakles, Büsten und Porträtmedaillons der römischen Kaiser neben Darstellungen aus der Genesis u. a. zum Schmuck des christlichen Grabbaus verwenden. Von *Benedetto Briosco* (vgl. S. 29) rührt die (bezeichnete) Madonna am Grabmal des Giangaleazzo

[1]) Vgl. das S. 28 Anm. 3 citierte Werk von A. G. Meyer.

Visconti im Inneren der Certosa her, das im übrigen ein Werk des nach der Lombardei verschlagenen römischen Bildhauers *Gian Cristoforo Romano* (ca. 1465 bis 1522) ist (Fig. 151). Ein neuer Typus des Prachtgrabes ist hier verkörpert: unten eine offene Halle mit dem Sarkophag, zu dessen Häupten und Füssen allegorische Frauengestalten sitzen, darüber ein geschlossener Aufbau mit Statuen und historischen Reliefs; das ornamentale Detail ist ganz besonders meisterhaft gezeichnet und ausgeführt. In ähnlicher Weise schmückte *Tommaso Rodari* während



Fig. 150 Portallünette in der Certosa zu Pavia von Giovan Antonio Omodeo

seiner Bauleitung (1487—1526) den Dom zu Como, und schuf *Cristoforo Solari* das jetzt im Querschiff der Certosa aufgestellte Grabmal der Beatrice d' Este (1498), ein Werk, dem offenbar die Nachwirkung französischer Muster bei allem Realismus ein monumentaleres Gepräge gegeben hat (Fig. 152). Ins Ueberzierliche und Süssliche dagegen verfällt zumeist *Agostino Busti*, gen. *Bambaja* (ca. 1480—1548), von dessen Hauptwerk, dem Grabmal des Feldherrn Gaston de Foix, die Porträtfigur im Museo archeologico zu Mailand erhalten ist. — Lombardische Plastiker, dem alten Wandertriebe der „Comasken“ folgend, waren viel-

fach auch ausserhalb ihrer Heimat thätig. So dekorierte ***Antonio da Milano*** (1474) den Palast in Urbino, und die Künstlerfamilie der *Gagini* versorgte zwei Generationen hindurch die Insel Sizilien mit plastischen Bildwerken.



Fig. 151 Grabmal des Giangaleazzo Visconti von Gian Cristoforo Romano

Auch die Hauptschule der venezianischen Plastik[1]) stammt aus der Lombardei. Den ersten Anstoss zur Renaissance gaben freilich florentinische Bild-

[1]) Vgl. die S. 32 Anm. 1 angeführten Werke.



Fig. 152 Grabmal der Beatrice d'Este von Cristoforo Solari

hauer; schon 1423 errichteten *Piero di Niccolo* und *Giovanni di Martino* das Grabmal des Dogen Tommaso Mocenigo, in welchem der Sarkophag des gotischen Baldachingrabes mit roh nachgebildeten Donatelloschen Nischenfiguren dekoriert ist; zwei ungenannte (dieselben?) Florentiner schufen wenig später die meisterhafte Gruppe des Urteils Salomonis an der nordwestlichen Ecke des Dogenpalastes. *Donatello* selbst ist mit der bemalten Holzstatue Johannes' des Täufers in der Frarikirche vertreten, und *Antonio Rossellino* dekorierte eine Kapelle in S. Giobbe. Als der erste einheimische Renaissancemeister wird *Bartolommeo Buon* betrachtet, unter dessen Leitung 1438 mit dem plastischen Schmuck der „Porta della Carta“ zwischen Dogen-Palast und S. Marco begonnen wurde. Aber die volle Freiheit des neuen Stils errang erst der Veronese *Antonio Rizzo* (ca. 1430—98), dessen Namensinschrift die Statue der Eva an der Hoffassade des Dogenpalastes (gegenüber der Gigantentreppe) trägt (Fig. 153); ihr Gegenüber, Adam, und andere Statuen, am Dogenpalast wie in einzelnen Sammlungen, u. a. die schöne Bronzebüste eines Jünglings im Museo Correr, sind die künstlerisch bedeutendsten Leistungen der venezianischen Plastik. Die Hauptaufgabe derselben in der pracht- und ruhmliebenden Dogenstadt blieb aber das Grabmal, in dessen Aufbau das Vorbild des florentinischen Nischengrabes (z. B. im Monument Pasquale Malipiero, † 1462 in S. Giovanni e Paolo) nicht den Mangel an monumentalem Sinn auszugleichen vermochte, der auch der venezianischen Architektur in dieser Epoche eigen ist. Dem *Antonio Rizzo* zugeschrieben wird das viergeschossige Grabmal des Dogen Niccolo Tron († 1473) in der Frarikirche (Fig. 154), mit zahlreichen allegorischen Figuren in Nischen um den hoch hinaufgeschobenen Sarkophag und die in der untersten Reihe noch einmal erscheinende treffliche Porträtstatue des Verstorbenen. Geschlossener und glücklicher disponiert ist der Aufbau des Grabmals Niccolo Marcello († 1474)



Fig. 153 Eva von Ant. Rizzo



Fig. 154 Grabmal des Niccolo Tron in der Frarikirche

in der Frarikirche, vielleicht schon ein Werk der Künstlerfamilie der *Lombardi*, die neben und nach Antonio Rizzo — dieser musste 1498 aus Venedig fliehen — die dortige Plastik beherrscht. *Pietro Solari*, gen. *Lombardo* (✝ 1515) brachte aus seiner Heimat eine rege dekorative Begabung und vollendete Technik mit; dazu trat in Venedig die Schulung an den Werken der griechischen Antike, welche dorthin aus den Besitzungen der Republik im Osten kamen. So sind Figuren von scharfer Charakteristik, wie die bezeichneten Heiligen Hieronymus und Paulus in S. Stefano, unter den Arbeiten Pietros und seiner Söhne *Antonio* (✝ 1516) und *Tullio* (✝ 1532) selten, die meisten zeigen vielmehr einen sorgfältigen und zierlichen, zuweilen ins Glatte und Starre übergehenden, dekorativen Idealstil. Von höchster Feinheit ist ihre Ornamentik, die sie in der Ausschmückung ganzer Kirchen, wie S. Maria de' Miracoli (vgl. S. 33) und S. Giobbe, verschwenderisch zur Anwendung bringen. Unter den Grabmälern zeigt das Dogengrab des Pietro Mocenigo (✝ 1476) in S. Giovanni e Paolo den Sarkophag mit der zwi-



Fig. 155 Grabmal des Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo



Fig. 156 Flaggenhalter von Alessandro Leopardi

schen Schildknappen aufrechtstehenden Porträtgestalt des siegreichen Feldherrn, getragen von antiken Heldengestalten, die auch die Nischen des Aufbaus füllen, am Sockel kriegerische Trophäen und Heraklesthaten in Relief, nur im obersten Aufsatz kommt mit einer Auferstehung Christi auch das kirchliche Element zu Worte. Die figürlichen Einzelheiten dieser und anderer Prachtgräber bleiben leider ziemlich leblos.

Ein Mitarbeiter der *Lombardi*, z. B. an der Kapelle Zeno in S. Marco (1504—19) mit der schönen Madonna della Scarpa von Antonio Lombardi und am Grabmal des Andrea Vendramin (1478—93) in S. Giovanni e Paolo, ist ***Alessandro Leopardi*** († 1522), der Vollender des Colleonidenkmals (vgl. S. 137). Ihm wird jedenfalls der zum erstenmal wirklich architektonisch gedachte und durchgeführte Aufbau jenes „schönsten aller Dogengräber" verdankt, der die Ueberfülle der Nischenfiguren einschränkt und angemessen verteilt (Fig. 155). Von seiner lebendigeren Formauffassung geben die beiden schlanken, jugendlichen Schildhalter vom Vendramingrabe (jetzt im Berliner Museum), von seiner dekorativen Meisterschaft die berühmten bronzenen Flaggenhalter auf dem Markusplatze (Fig. 156) Zeugnis. Die selbständigen späteren Arbeiten der *Lombardi,* namentlich des Tullio, gerieten dagegen bei dem Mangel an tieferem Naturstudium meist in das Fahrwasser eines geleckten Klassicismus und seelenloser technischer Glätte, wofür u. a. ihre grossen Marmorreliefs in der Kapelle des hl. Antonius im Santo zu Padua ein Beispiel abgeben.

In ganz Mittelitalien hat ausserhalb Toskanas kaum ein Ort grössere Bedeutung für die Geschichte der Plastik. Auch Rom blieb trotz einiger durch schlichte Vornehmheit ausgezeichneter Grabmäler, welche die letzten Ausläufer der mittelalterlichen Cosmatenschule im Anfang des 15. Jahrhunderts schufen (Grabmal des Kardinals Stefaneschi, † 1417, in S. Maria in Trastevere von *Magister Paulus* u. a.), nach einer mehrere Jahrzehnte dauernden künstleri-



Fig. 157 Grabmal des Kardinals Roverella von Giovanni Dalmata

schen Verödung zunächst ganz abhängig von eingewanderten florentinischen Meistern. *Donatello* (vgl. S. 125) und sein angeblicher Schüler *Simone Ghini* (Grabplatte Martins V. im Lateran), *Antonio Pollajuolo* (vgl. S. 135) waren hier thätig. Wie geringe Anforderungen man selbst für ein Kunstwerk an hervorragender Stelle erhob, illustriert die schwächliche Bronzethür *Filaretes* (vgl. S. 29) für S. Peter (1435—45). Bei *Antonio Rizzo* (vgl. S. 145) bestellt war

die schöne Bronzefigur des Bischofs Foscari in S. Maria del Popolo. Entscheidend wurde erst die wiederholte Thätigkeit des ***Mino da Fiesole*** (vgl. S. 14) in Rom (schon 1454, dann 1463—64, nach 1471 und 1475—80 bezeugt). Seine flotte und auf individuelle Durcharbeitung nicht eben bedachte Kunst war recht geeignet für die Ansprüche auf prunkvolle Grabmäler und repräsentative Werke der kirchlichen Plastik, welche die wechselnden Nepotengeschlechter der Päpste von Sixtus IV. bis Alexander VI. erhoben. Sein bestes Werk in Rom ist das Grabmal des Kardinals Forteguerri in S. Cecilia († 1473). Neben ihm war eine Zeitlang auch der Toskaner *Isaïa da Pisa* ähnlich beschäftigt. Zur Ausführung ihrer Arbeiten verbanden sie sich gern mit einheimischen römischen Skulptoren, die sich dann zum Teil auch selbständig entwickelten. So *Paolo Taccone*, genannt *Romano* (ac.1415—70), der 1461/62 die Kolossalstatuen von Petrus und Paulus (jetzt im Gange zur Sakristei der Peterskirche), 1463—64 die Paulusstatue an der Engelsbrücke u. a. schuf. Bedeutender ist der aus Traú gebürtige *Giovanni Dalmata* (Fig. 157), dessen Relieffigur der Hoffnung vom Grabmal Pauls II. die korrespondierenden Tugendgestalten *Minos* an Lebendigkeit weit übertrifft. Mit und neben diesen Künstlern waren die Lombarden *Andrea Bregno* (1421—1506) und *Luigi Capponi* vielfach beschäftigt. Der Typus des römischen Grabmals, wie er sich aus solcher Kompagniearbeit ergab und namentlich von Andrea Bregno bald in reicherer, bald in einfacherer Form angewendet wurde, schliesst sich im allgemeinen an das florentinische Wandgrab an, sucht aber durch Flachnischen mit Figuren in den Seitenpilastern, sowie durch zierliche, der römischen Antike entlehnte Ornamentik dieses dem vorherrschenden Prachtbedürfnis entsprechend zu gestalten (Fig. 158). Diese Art des Aufbaus und der Dekoration wurde auch auf Altäre und ganze Kapellen übertragen, wie sie namentlich in S. Maria del Popolo zahlreich entstanden (Fig. 159). Doch macht sich auch ein Streben nach ruhiger Einfachheit



Fig. 158 Grabmal des Pietro Riario in S. Apostoli zu Rom von Mino da Fiesole und Andrea Bregno

geltend, das oft bis zur Beschränkung auf den Sarkophag mit der ruhenden Figur des Toten in schlicht umrahmter Nische geht; der Reiz der Arbeit wird dann in der sauberen, meist aber ziemlich eintönigen Durchführung des Sarkophag-, Pilaster- und Friesschmuckes gesucht. Das Gesamtgepräge der römischen Plastik bestimmt ein ausgesprochener Mangel an Monumentalität und indivi-



Fig. 159 Altar und Kapelle Costa in S. Maria del Popolo

duellem Gehalt. Das unbefangene Streben nach Naturwahrheit wird ebenso wie ein tieferer Einfluss der Antike offenbar durch kirchliche Rücksichten niedergehalten. So besteht der Hauptwert der zahlreichen, untereinander ziemlich ähnlichen Monumente Roms vorwiegend in der höchst geschmackvollen Dekoration, wofür wohl die Marmorschranken und die Sängertribüne in der Sixtinischen Kapelle das beste Beispiel geben.



Fig. 160 Marmorbüste von Francesco di Laurana

Auch **Süditalien** und **Sicilien** brachten es nicht zu künstlerischer Selbständigkeit. Alle wichtigeren Denkmäler in **Neapel** sind von fremden, namentlich toskanischen und lombardischen Künstlern ausgeführt worden; an dem reichen, in seinem Werte sehr ungleichen Schmucke des Triumphbogens Alfons I. (1465—1470 von *Pietro da Milano* vollendet) war eine ganze Künstlerkolonie thätig. Mehrere grosse Grabmäler (Conte San Severino in S. Monaca 1432) sind als Werk eines *Andrea da Florentia* bezeugt. Interessant durch ihre Anklänge an nordische Kunst sind die Werke des *Baboccio di Piperno* (1351—1435), sie hängen vielleicht mit einigen deutschen Künstlern zusammen, welche merkwürdigerweise im Bezirk der Abruzzen etwa gleichzeitig nachweisbar sind.

In **Palermo** war neben den *Gagini* (vgl. S. 144) einige Jahre der Dalmatiner *Francesco di Laurana* thätig, der dann 1476 nach Frankreich ging und 1500/2 in Avignon starb. Seine in verschiedene Sammlungen zerstreuten weiblichen Marmorbüsten von eigentümlich zarter Empfindung und grosser Delikatesse der Arbeit (Fig. 160), einige Madonnenstatuen, Reliefporträts und Medaillen zeigen ihn als einen Künstler, der mit den Florentiner Plastikern wohl zu wetteifern vermochte.

2. Die Malerei[1])

Wie der Sinn der Renaissance dem Malerischen zugeneigt war, ist schon am Vorwalten dieser Richtung in der Skulptur zu erkennen. Die Malerei selbst, als die Kunst, die dem Streben nach Darstellung der Wahrheit und Mannigfaltigkeit des äusserlich und innerlich bewegten Lebens ungleich mehr genügte, brachte diese Neigung vollends zum Ausdruck. Stütze und Halt aber erhielt sie ihrerseits durch die Einwirkung der Schwesterkünste: durch die Plastik, die auf Durchbildung der Körper- und Gewandbehandlung hinwirkte, und durch die Architektur, in deren Dienste sie zum guten Teil die Gesetzmässigkeit der Kompo-

---

1) *Crowe und Cavalcaselle,* Geschichte der italienischen Malerei, ed. Jordan, Leipzig, 1869—76. — *W. Lübke,* Geschichte der italienischen Malerei vom 4.—16. Jahrhundert. Stuttgart, 1879. — *Woltmann und Woermann,* Geschichte der Malerei. Leipzig, 1882. Bd. II. — *R. Muther,* Geschichte der Malerei. Leipzig, 1899. Bd. I—IV. — *J. Burckhardt,* Der Cicerone. 8. Aufl. Leipzig, 1900. Bd. II. — *Lermolieff,* Die Galerien Borghese und Dora Pamfili in Rom. Leipzig, 1890; *Derselbe,* Die Galerien in München u. Dresden, 1891; *Derselbe,* Die Galerie zu Berlin, 1893. — **Klassischer Bilderschatz**, herausgegeben von Reber und Bayersdorfer, Bd. I—VII mit Textband: *F. v. Reber,* Geschichte der Malerei. München, 1894. — **Das Museum**, eine Anleitung zum Genusse der Werke bildender Kunst, Berlin und Stuttgart, bisher erschienen Bd. I—VII.

sition und Grosszügigkeit der Linienführung sich aneignete. Denn was gerade der italienischen Malerei dieser Epoche einen entscheidenden Vorzug gewährt, ist das dauernde Bedürfnis nach Ausführung grosser Fresken. Dadurch gelangte ein freier, monumentaler Stil zu lebendiger Entwicklung. Das durch die Wandgemälde erforderliche Komponieren im Grossen bewahrte die Maler Italiens vor der Klippe der nordischen Kunst, dem Untergehen ins Einzelne, Zufällige und Kleinliche. Dabei gewann aber auch der Umstand der Malerei den Vorzug einer freieren Stellung, dass sie von vornherein weniger als die Plastik an die Nachahmung der antiken Kunst gekettet war, dass die frische, unmittelbare Auffassung der Wirklichkeit ihr Hauptziel wurde, dessen Erreichung den verschiedenen künstlerischen Individualitäten je nach ihrer besonderen Begabung in mannigfaltiger Weise möglich war. Aus diesem Grunde erklärt sich die Vielseitigkeit der Malerei dieser Epoche, die auch hinsichtlich des Stoffgebietes der Plastik weit überlegen ist.



Fig. 161 Die Taufe Christi Fresko von Masolino in Castiglione d'Olona

Ausgangs- und Mittelpunkt des neuen Stils bildete auch jetzt wieder die Schule von Florenz[1]) als erste an Reichtum und Kraft künstlerischen Schaffens. Schon Giotto und Orcagna hatten der toskanischen Malerei die Richtung auf Schilderung lebendigen Handelns gegeben, ihr den Weg des Realismus gewiesen. Was sie nach ihren Kräften, mit den mehr andeutenden, symbolischen Mitteln ihrer Zeit angebahnt hatten, nahmen die Meister des XV. Jahrhunderts wieder auf mit einer allmählich bedeutend erweiterten Herrschaft über die Darstellungsmittel, vornehmlich durch anatomische und perspektivische Kenntnisse. Wenn jetzt die Maler die heiligen Geschichten — und das blieben noch lange hin die bevorzugten Motive — erzählen, ist ihnen nicht mehr der Vorgang selbst die Hauptsache, sondern er dient gleichsam nur als Vorwand für die lebensvolle

---

[1]) *B. Berenson,* Die florentinischen Maler der Renaissance. Deutsche Ausg. Oppeln-Leipzig, 1898.



Fig. 162 Der Sündenfall
Fresko von Masaccio in der Brancaccikapelle

Auffassung und Darstellung der Wirklichkeit. Deshalb stellen sie die heiligen Gestalten in eine reiche landschaftliche Umgebung, gefallen sich in prächtig geschmückten architektonischen Hintergründen und machen ihre eigenen Zeitgenossen zu Teilnehmern der biblischen und legendarischen Geschehnisse. Während dadurch der spezifisch religiöse Inhalt ihrer Bilder allerdings entschiedenen Abbruch erfährt, wird nun zum erstenmal das wirkliche Leben ernsthaft und ausführlich zum Gegenstand der Kunst gemacht und durch den der florentinischen Schule angeborenen, grossen Sinn so sehr verklärt, dass diese Gestalten trotz ihrer zeitlich bedingten Erscheinung einen ewigen Wert im Reiche des Schönen erlangen.

Wie vor hundert Jahren, am Anfang der Trecento-Kunst, steht auch am Eingang der florentinischen Quattrocento-Malerei eine alle Zeitgenossen überragende Persönlichkeit, *Masaccio*[1]), der würdige Erbe jenes grossen mittelalterlichen Meisters Giotto, der dessen Errungenschaften nicht wie seine allgemach sich auslebende Schule nur ausnützte, sondern auf ihnen, den Forderungen der neuen Zeit entsprechend, weiterbaute. Durch sein Hauptwerk, die Fresken in der Brancaccikapelle in Florenz, gestaltete er dieses Heiligtum des Glaubens zu einem Heiligtum auch der Kunst, das alle Zeitgenossen mit Bewunderung erfüllte und zur Nacheiferung hinriss und zu dem fast alle Meister des 15. Jahrhunderts bis auf Lionardo, Michelangelo, Raffael wallfahrteten, um hier sich Anregung und Belehrung zu holen.

---

[1]) *A. Schmarsow*, Masaccio, der Begründer des klass. Stils der ital. Malerei. Kassel, 1900.

Ein Vorspiel zu Masaccios Schaffen, wenn auch nicht in streng zeitlichem Sinne, bildet die Thätigkeit seines angeblichen Lehrers, *Masolino.* Dieser „kleine“ Tommaso di Christoforo Fini ist 1383 in Panicale geboren, trat 1423 in die Florentiner Gilde der Aerzte und Spezeristen, zu denen damals die Maler gehörten, malte 1425 an der Decke im Chor der Collegiata zu Castiglione d' Olona am Comersee eine Himmelfahrt, und Krönung Mariä, die Verkündigung, das Sposalizio, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, und zehn Jahre später, nach einem langjährigen Aufenthalte in Ungarn im Dienste des Filippo Scolari (Pippo Spano), eines florentinischen Feldherrn, ebenfalls in Castiglione d' Olona, aber im Baptisterium, Wandbilder aus dem Leben Johannes des Täufers (Fig. 161). Mehr kennen und wissen wir nicht von ihm. Er ist ein Künstler des Uebergangs von der mittelalterlichen Auffassung zur neuen Richtung, „in dessen Kunstweise die Elemente des neuen, die er sich in wiederholten Anläufen zu erwerben strebt, mit den verschwimmenden Resten des Erbgutes nicht zu vollkommener Ausgleichung gekommen, geschweige denn ganz



Fig. 163 Petrus heilt den Lahmen und erweckt Tabitha Fresko von Masaccio in der Brancaccikapelle

fertig geworden sind“ (Schmarsow). Selbst in seinem letzten, fortgeschrittensten Werke liegen Fehler in der Komposition, in den Proportionen der Figuren, in der Perspektive, Mängel an seelischer Empfindung und dramatischer Ausdrucksfähigkeit noch im Kampfe mit dem Streben nach Naturwahrheit und liebevoller Durchbildung überraschend gelungener Einzelheiten.

Als entscheidender Bahnbrecher zeigt sich erst sein jüngerer Zeitgenosse, Landsmann und Schüler, *Masaccio,* der „grosse“ Tommaso di Ser Giovanni. Er ist auch im oberen Arnothale, in Castello S. Giovanni, 1401 geboren und starb, nachdem er Florenz in grosser Schuldenbedrängnis verlassen, nach 1428 in Rom. In dieser kurzen Lebensfrist durchmisst er rasch die Entwicklungsstadien der früheren Kunst und dringt in kühner Sicherheit und mit staunenswerter Herrschaft über die Körperformen, Perspektive, Licht- und Schattenwirkungen zu Kompositionen von edler Einfachheit und charaktervoller Grösse durch, die sein Werk epochemachend und sein Beispiel massgebend gemacht haben für die gesamte Kunst des 15. Jahrhunderts.

Schon sein Jugendwerk, die zwischen 1421 und 1425 entstandenen Fresken in der Cappella della Passione in S. Clemente in Rom, eine Kreuzigung und Scenen aus der Katharinenlegende gehen über die etwas späteren Leistungen



Fig. 164 Die Vertreibung aus dem Paradies
Fresko von Masaccio in der Brancaccikapelle

seines Lehrers in Castiglione d' Olona hinaus. Ja, nach der Ausführung der Fresken in der Brancaccikapelle sind sogar die Rollen des Lehrers und Schülers vertauscht. Die Cappella Brancacci in S. Maria del Carmine (Karmeliterkirche) in Florenz ist ein quadratischer Raum, dessen drei Wände mit Bildern in zwei Reihen übereinander geschmückt sind. Rechts und links vom Altar, der Eingangsöffnung gegenüber, sehen wir je zwei Hochbilder, an den Seitenwänden je zwei Breitbilder, an den Laibungen des Eingangsbogens je zwei Schmalbilder übereinander. Die Lünetten über den Bilderreihen waren einst mit Fresken Masolinos geschmückt. Masaccio begann in der oberen Reihe an dem Pilaster rechts mit einem Sündenfall (Fig. 162); daran schliesst sich an der Seitenwand in einem Bilde vereint die Auferweckung der Tabitha und die Heilung des Lahmen durch Petrus (Fig. 163), rechts und links vom Altar Predigt und Taufe Petri, darunter Petrus heilt Kranke und Petrus spendet Almosen, an dem Pilaster links oben die Vertreibung aus dem Paradiese (Fig. 164) und im anstossenden Breitfelde das Wunder vom Zinsgroschen (Fig. 165), darunter Petrus in cathedra und die Erweckung des Knaben. Von diesem Bilde führte Masaccio nur die erste Scene und die Figur Petri des Auferweckungswunders aus, die andere wie der gesamte Rest des Cyklus wurde erst Jahrzehnte später von Filippino Lippi vollendet.

Mit dem Fortschreiten der Arbeit wuchs auch die Kraft und das Können Masaccios. Am besten kann man das aus einem Vergleich des „Sündenfalls" mit der „Vertreibung aus dem Paradiese" sehen. Beidemal sind nackt die ersten Menschen in demselben hohen, schmalen Raume zusammengestellt, hier steif und

unlebendig, befangen und ausdruckslos auch in den Bewegungen, ohne jede Beziehung zu einander, mangelhaft in den berechneten Proportionen gotischer Schultradition, dort als Gruppe meisterhaft in den Raum komponiert, getreu der Wirklichkeit nachgebildet und doch nicht blosse Aktfiguren — die ersten der modernen Zeit; sondern in der lebendigen Bewegung ist der seelische Ausdruck der Scham beim Manne und der des Schmerzes beim Weibe überwältigend zum Ausdruck gebracht, dazu die vollendet verkürzte Gestalt des Racheengels mit dem Schwerte in den Lüften über ihnen. Fasst man alles zusammen, stehen den Typen dort Individuen hier gegenüber. Dieselben Vorzüge zeigen die Petrusbilder, überall wahre Empfindung und eingehende Naturbeobachtung in der Raumschilderung, den Gestalten, ihrer Gesichts- und Gebärdensprache, dem freien und kühnen Wurf ihrer Gewänder. Die elenden Krüppel und Kranken, die Petrus mit seinem Schatten heilt, verdienen dieselbe Bewunderung, die der fröstelnde Jüngling auf der „Taufe Petri“ von jeher gefunden hat. Auch die beiden Breitbilder „Erweckung der Tabitha“ und „Heilung des Lahmen“ einerseits und das



Fig. 165 Das Wunder vom Zinsgroschen Fresko von Masaccio in der Brancaccikapelle

vollendetste, das Wunder vom „Zinsgroschen“ andererseits zeigen miteinander verglichen die Forschritte, die Masaccio allmählich in der Linien- und Luftperspektive, in der Komposition, in der Landschaftsschilderung machte. Nur mühsam halten auf dem ersten zwei Füllfiguren, zwei modisch gekleidete Jünglinge, den Zusammenhang zwischen den beiden Scenen rechts und links aufrecht. Vollkommen geschlossen dagegen erscheint die Gruppierung der idealen Charakterfiguren voll Hoheit und Würde auf dem zweiten, trotz der drei in einem Bilde vereinigten Momente der Handlung: der Zöllner fordert von Christus den Zinsgroschen, und Petrus erhält den Befehl, ihn aus dem Rachen eines Fisches zu nehmen; Petrus führt den Befehl am Ufer des Flusses aus, und Petrus zahlt dem Zöllner die Münze. Als ein besonderes Zeichen des Realismus Masaccios ist darauf hingewiesen worden, dass er als Erster die Nimben als wirklich im Raume schwebende Scheiben behandelte und sie demnach der Bewegung der Köpfe folgen liess. Viel höher aber natürlich ist das Schönheitsgefühl zu preisen, die geistige Beseelung aller Formen, der wahrhaft historische, grosse Stil, die echt malerische Behandlung, die er mit dem Realismus verband.

In den Brancacci-Fresken hatte sich Masaccios ganze Kraft offenbart. Was sonst noch von ihm stammt, das Fresko der Dreifaltigkeit in S. Maria Novella in Florenz oder von Tafelbildern die Stücke eines für die Karmeliterkirche in Pisa gemalten Altarwerks in der Berliner Galerie reicht, obwohl in seiner Art gleichfalls gross und bedeutend, nicht an sie heran.

Wie man den Realismus auch in einseitiger Weise verfolgen kann, indem man sich nur die wirklichkeitsgetreue Nachachmung der Natur mit allen der Malerei zu Gebote stehenden Mitteln zum Ziele setzt, zeigen *Paolo Uccello* und *Andrea del Castagno,* zwei ausgesprochene Naturalisten.

Paolo Doni (1397—1475), *Uccello* genannt, nach seiner Vorliebe für die Darstellung von Vögeln, von Tieren überhaupt, können wir sagen, war mehr ein Mann der Wissenschaft, dem Studium der Perspektive Zeit seines Lebens zu-



Fig. 166 Schlachtdarstellung von Paolo Uccello

gewandt, als ein Maler, der echt künstlerisch empfindet. Ihm kam es vor allem darauf an, seine Geschicklichkeit und seine Kenntnisse zu zeigen, er übte die Kunst um der Kunstfertigkeit willen. Immerhin ist seine Persönlichkeit wertvoll für die Entwicklung der Malerei dadurch, dass er das Stoffgebiet, das profane ausschliesslich, bedeutend erweiterte. So ist er der erste Schlachtenmaler der neueren Zeit. Von einer Serie von Schlachtenbildern für die Villa Bartolini in Gualfonda bei Florenz sind drei erhalten: in den Uffizien (Fig. 166), im Louvre und in der Londoner Nationalgalerie, das letztgenannte die Schlacht bei S. Egidio (1416). Bei dem Mangel an Gliederung und Klarheit der Komposition, der Flächenhaftigkeit der Körper, der flauen Farbe, ist der erste Eindruck verwirrend; erst bei näherem Zusehen staunt man über die Sorgfalt des Naturstudiums an Menschen und Tieren, die treue Wiedergabe der Trachten und Waffen, die Kunst in der Darstellung der Bewegungen und Verkürzungen der Kämpfenden und der Toten. Und doch fehlt dieser Schaustellung der schwierigsten perspektivischen Probleme das innere Leben, die wahre Handlung; es sind „ausgestopfte Figuren, deren mechanische Bewegungen durch ein Hindernis

an ihren Drähten gehemmt wurde". Die Vorzüge und Mängel der Battagliabilder zeigen auch des Künstlers in grüner Erde ausgeführte Fresken im Kreuzgang (chiostro verde) von S. Maria Novella in Florenz, Bilder aus der Genesis von der Erschaffung der Tiere bis zur Verspottung des trunkenen Noah, von denen die Sündflut das interessanteste ist. Gleichfalls grau in grau malte Uccello an der Eingangswand des Domes von Florenz das Reiterbild des Condottiere Giovanni Acuto (Hawkwood) als Ersatz für ein geplantes Marmordenkmal und in Nachahmung eines solchen hinsichtlich der Farbe und der perspektivischen Wirkung.



Fig. 167 Farinata degli Uberti
Fresko von Andrea del Castagno

Dieselbe Aufgabe in derselben Kirche hatte zwanzig Jahre später, 1456, ein Jahr vor seinem Tode, ***Andrea del Castagno*** zu lösen, als er das Reiterbild des Niccolò da Tolentino in Grisaillemalerei schuf. Andrea war in Castagno im Mugellothale 1390 geboren, ein derber, kräftiger Bauer ohne feinere geistige Bildung auch in seiner Kunst, temperamentvoll und kühn bis zur Brutalität, nur das, was er sieht, malend, gross im anatomischen Studium des Nackten; unbeholfen in der Farbe modellierte er wie ein Bildhauer seine Gewandfiguren. Vor Uccello zeichnet ihn eine Vertiefung seiner Gestalten nach der psychologischen Seite hin aus, die in Mienen- und Gebärdensprache menschliche Affekte packend zum Ausdruck bringen. Zu seinen frühesten Werken gehören zwei Kruzifixe, eins im Hofe des Klosters S. Maria degli angeli in Florenz, das andere, individuellere, in den Uffizien. Auf dem zweiten ist der Heiland eine wunderbar durchstudierte Aktfigur, aber er gleicht, wie jener Donatellos in S. Croce, „einem Bauern, den man ans Kreuz geschlagen". In der alten Villa Pandolfini zu Legnaia bei Florenz hatte Castagno den Hauptsaal mit einer Reihe von überlebensgrossen Bildnissen berühmter Männer und Frauen geschmückt. Nur eine Wand ist erhalten und im Refektorium des ehemaligen Klosters von S. Apollonia (jetzt Castagno-Museum) aufgestellt. In Nischen, die durch

Pilaster geschieden sind und durch einen Architrav und Puttenfries darüber einst verbunden waren, stellen sie dar drei Krieger: Pippo Spano, Farinata degli Uberti (Fig. 167), Niccolò Acciaiualo, drei Männer des Geistes: Dante, Petrarca, Boccaccio — sämtlich Florentiner — ferner die cumäische Sibylle, die Königin Tomyris und Esther als Halbfigur über dem Portal. Die Kriegshelden kamen der Veranlagung Castagnos am meisten entgegen und sind am besten gelungen, energische, wuchtige Gestalten voll Saft und Kraft, am vornehmsten Farinati degli Uberti, der breitbeinig dastehende Pippo Spano nicht ganz frei von Grossthuerei. In demselben Refektorium befindet sich des Künstlers auch in der Farbe reifstes Werk, das Fresko des Abendmahls. Von einer so beziehungsreichen Gruppierung der Apostel wie bei Lionardo ist freilich noch nicht die Rede; jede einzelne dieser robusten, charaktervollen Gestalten ist mehr für sich behandelt, und merkwürdigerweise bildet nicht Christus, sondern Judas den beherrschenden Mittelpunkt der Scene. Trotz seiner Mängel ist Castagno doch als eine der einflussreichsten Persönlichkeiten unter den Malern der ersten Generation nach Masaccio zu betrachten.

An einer „Mordgeschichte" Vasaris, dass Andrea einen Genossen, *Domenico Veneziano* († 1461), erschlagen haben soll, nachdem er ihm das Geheimnis der Oelmalerei entlockt hatte, ist kein wahres Wort, denn Domenico, dessen Familie aus der Lagunenstadt stammte, während er selbst in Florenz geboren war, überlebte seinen angeblichen Mörder; auch hat er schwerlich die Oeltechnik beherrscht. Sonst aber wissen wir sehr wenig von ihm. Er war zarter und milder als Andrea und scheint hauptsächlich Lichtproblemen nachgegangen zu sein. Eine Madonna mit vier Heiligen in den Uffizien wird ihm zugeschrieben, auch ein reizvolles Bildnis der Berliner Galerie, das zarte elfenbeinblasse Profil eines aschblonden jungen Mädchens mit einem weissen Batisthäubchen, in einem leuchtenden Brokatkleide gegen den tiefblauen Himmel gestellt.

Gegenüber dieser Gruppe von einseitigen Naturalisten und geschickten Technikern steht ein Zeitgenosse Masaccios diesem gleich in der harmonischen Abgeschlossenheit einer echten Künstlernatur, doch nicht am Anfang einer Epoche wie jener, sondern am Ende der vorangegangenen und diese glanzvoll krönend. Es ist *Fra Giovanni da Fiesole,* gen. Beato, auch Angelico, der Engelgleiche, mit seinem weltlichen Namen Guido di Pietro.[1]) Er trat mit 20 Jahren, 1407, in das Dominikanerkloster in Fiesole ein, und grösstenteils in Klostermauern, zuerst in Fiesole, dann in Foligno, Cortona, wieder in Fiesole, von 1438 ab in S. Marco bei Florenz, hat er, fern und abhold dem Treiben der Welt, seine Kunst geübt ausschliesslich im Dienste der Kirche. Nie nahm er den Pinsel zur Hand, ohne vorher gebetet zu haben, und auf seinem Grabstein in S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er die letzte Zeit bis zu seinem Tode 1455 gelebt, steht: „Nicht will ich gepriesen sein, weil ich ein guter Maler war, sondern weil mein Schaffen allein der Verherrlichung Christi diente." Diese untrennbare Verbindung von Kunst und Religion, die ganz aus mittelalterlichem Geiste, aus dem mystischen Geiste eines Franziskus und Dominikus geboren war, ist das Ausschlaggebende bei diesem kunstliebenden Klosterbruder. Zu dieser allgemeinen Kunstauffassung gesellen sich noch besondere Merkmale seines Naturells. Heitere Farben, das von ihm besonders bevorzugte Weiss, ein lichtes Blau, ein frisches Rot, helle Köpfe mit roten Wangen und blanken Augen zeugen von seiner Freudigkeit und Freundlichkeit, die nur seiner tiefinneren Religiosität wegen sich nicht zur Lebenslust entwickelte; er ist milde und weich, nur innig und anmutig kann er sich

[1]) *St. Beissel,* Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Freiburg i. Br., 1895. — *L. Douglas,* Fra Angelico. London. — *J. Supino,* Beato Angelico. Firenze.

ausdrücken, alles Hässliche, alles Leidenschaftliche, alles Gewaltthätige ist ihm fremd bei der völligen Abgeklärtheit seines im Glauben gefestigten Gemüts. Die heftigsten Herzenswallungen sind für ihn Trauer und Schmerz. „Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen", diese himmlische Botschaft verkündet auch Fiesoles Kunst in ihren schönsten Aeusserungen.

Dass sie ganz der Inspiration entsprang, können wir nicht gut annehmen, doch wissen wir über seine künstlerische Schulung nichts Sicheres. Die sorgfältige Detailarbeit hat er vielleicht von einer anfänglichen Beschäftigung mit der Illuminierkunst mit herübergenommen in seine Thätigkeit als Fresko- und



Fig. 168 Gefangennahme Christi von Fra Angelico da Fiesole

Tafelbildmaler. Sie beginnt mit seinem Aufenthalt in den Klöstern Cortona und Fiesole, von der nicht allzu viele Früchte erhalten sind, wie die Krönung Mariä im Louvre und 35 Füllungstafeln eines Sakristeischrankes mit dem Leben Christi in der Florentiner Akademie. San Marco erst, das 1436 den Dominikanern übergeben wurde, bezeichnet den Aufstieg zur Höhe. Durch zahlreiche Wandgemälde in den Kapitelsälen, Kreuzgängen und Mönchszellen des Klosters hat er es selbst zu einem Fiesole-Museum gestaltet. Im Kreuzgange sehen wir u. a. einen hl. Dominikus am Kreuzesfuss und eine Pietà, in der Lünette der Thür zur Pilgerherberge eine innige Begrüssung Christi im Pilgerkleide mit zwei Dominikanerbrüdern, im oberen Flur eine rührend schlichte



Fig. 169 Verklärung Christi von Fra Angelico da Fiesole

Verkündigung und eine Madonna mit acht Heiligen, im Kapitelsaal eine grosse Kreuzigung. Zwanzig Apostel, heilige Männer und Frauen umstehen die drei Kreuze von Golgatha. Es ist ein tiefergreifendes Bild, „eine Klage der ganzen Kirche“. In den Zellen malte Fiesole viele Scenen aus der Leidensgeschichte des Heilands, wie seine Gefangennahme (Fig. 168) und die machtvolle Verklärung (Fig. 169) und Bilder aus dem Marienleben. Das Altarwerk, das er für die Kirche malte, die thronende Madonna mit acht Engeln und acht Heiligen, befindet sich jetzt in der Akademie in Florenz; dort hängt auch das bedeutendste Tafelbild aus seiner florentinischen Zeit, die Kreuzabnahme (Fig. 170). Daneben müssen aber auch aus der Sammlung der Uffizien die grosse Madonna von 1433 erwähnt werden, mit Heiligen auf den Flügeln und holdseligen musizierenden Engeln, die auch ausserhalb Italiens geradezu volkstümlich geworden sind, und die Krönung Mariä, die viele für das schönste Bild des frommen Meisters halten.

In Florenz ist Fiesole nicht geblieben, Papst Eugen IV. berief ihn 1446 nach Rom. Doch schon ein Jahr nachher starb der Papst, und Fra Giovanni wandte sich nach Orvieto, wo er in der Cappella nuova des Doms mit Unterstützung seines Schülers Benozzo Gozzoli zwei Gewölbefelder mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts schmückte, Malereien, die später durch die grossartigen Fresken Signorellis ihre Vollendung erhalten sollten. Nach 1449 begann Fiesole sein letztes grösseres und künstlerisch vollendetstes Freskenwerk im Auftrage Nikolaus' V., die Geschichten aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius im Vatikan, von denen der hl. Laurentius als Almosenspender (Fig. 171) hier abgebildet ist. In der Figurenbildung und der Gewandbehandlung, in der Klarheit der Komposition, im perspektivischen Verständnis, in der Schattengebung und Modellierung zeigt sich hier deutlicher als bisher der Einfluss Masaccios. Auch die reinen Renaissanceformen der Architektur des Bildes lassen ihn am Ende seines Lebens als Uebergangsmeister vom Mittelalter zur neuen Zeit erscheinen.

In der Mitte zwischen Fra Angelico und den konsequenten Realisten steht *Fra Filippo Lippi.*[1]) Er ist um 1406 in Florenz geboren und kam frühzeitig ins

[1]) *E. C. Strutt*, Fra Filippo Lippi. London, 1901. — *J. B. Supino*, Fra Filippo Lippi. Florenz, Alinari 1902.

Karmeliterkloster, wo er 1421 Mönch wurde. Im Jahre 1456 als Kaplan des Nonnenklosters in Prato, entführte er dort die junge, hübsche Nonne Lucrezia Buti, die er später heiratete, nachdem der Papst beide ihres Gelübdes entbunden hatte. Hauptsächlich in Florenz ist er thätig gewesen und 1469 in Spoleto gestorben. Wie die persönlichen Erlebnisse, verschiedene lockere Streiche dieses weltfrohen, lebenslustigen Frate, der „gern mit fröhlichen Menschen verkehrte, immer vergnügt und guter Dinge war“, den Erdensohn und Sinnenmenschen zeigen, so auch seine künstlerischen Werke. Er führt die heiligen Gestalten und Er-



Fig. 170 Die Kreuzabnahme von Fra Angelico da Fiesole

eignisse ganz auf den Boden wirklicher Existenz, er greift aber auch so tief in die einfach menschliche Empfindung hinein, dass Züge von zartester Innigkeit in seinen Werken dicht neben frischer, keck naiver Sinnlichkeit stehen. Dabei verklärt er die Farbe zu demselben fröhlichen, heiteren Glanze, der das Dasein seiner Gestalten umfliesst. Unter seinen Monumentalwerken sind die Wandgemälde im Chore des Domes von Prato (Fig. 172) die wichtigsten. An der rechten Wand sind es die Geschichten Johannes des Täufers, an der linken die des hl. Stephanus, voll Ausdruck und Leben, wunderschön das Gastmahl mit der tanzenden Herodias, feine, kluge, etwas wehmütige Köpfe, schöne Männergestalten in grossartig stilisierter Gewandung, alle in einer warmen,

milden Klarheit der Farbe gehalten. Auf der anderen Seite sehen wir die Steinigung des Stephanus, ergreifend wahr, bei dem getötet daliegenden Heiligen die herrlichsten klagenden Gestalten und prächtige Porträtfiguren voll Würde und einfacher Strenge. Dem Ende seiner Thätigkeit gehören die Fresken in der Apsis des Chores vom Dom zu Spoleto an mit der lebendig und anziehend komponierten Krönung der Maria und drei anderen Scenen aus ihrem Leben, bei denen sich Filippo der Hilfe *Fra Diamantes* bediente, von dem wir sonst wenig Sicheres wissen. Wichtiger noch als Fra Filippos Fresken für die allgemeine Entwicklung der Malerei sind seine Tafelbilder. Den Schritt vom Andachtsbilde in der Art Fiesoles zum Genrebilde in gewissem Sinne bezeichnen seine Madonna, die in der Waldeinsamkeit anbetend vor dem Kinde kniet, das auf dem Boden unter wilden Rosen, Lilien, Narzissen und Waldbeeren gebettet ist (Gemäldegalerie, Berlin), und das Rundbild der Madonna mit dem Kinde (Fig. 173), das von einem Granatapfel nascht, während uns im Hintergrunde ein Blick in die Sphäre kleinbürgerlicher Alltäglichkeit gewährt wird, in die liebevoll geschilderte Wochenstube der hl. Anna (Pittigalerie, Florenz). Die Feierlichkeit des Repräsentationsbildes ist hier ebenso abgestreift wie auf einem anderen Typus seiner oft gemalten Madonnenbilder, für den die Maria in den Uffizien mit dem drallen Christuskinde, das von zwei Flügelbuben hochgehoben wird, ein Beispiel ist. Es sind Andachtsbilder fürs Haus, wenn man in ihnen nicht gar Huldigungen an die weibliche Schönheit sehen will, zu denen die schöne Lucrezia, festlich geschmückt, und ihr und des Künstlers Söhnchen, der nachmals als Maler berühmt gewordene Filippino, Modell gestanden haben. Auch in der 1441 vollendeten Krönung Mariä, in der Akademie in Florenz, kommt vornehmlich der muntere Erzähler und begeisterte Schilderer weiblicher Schönheit und Anmut zum Wort. Ein Chor von schönen Frauen und liebreizenden Engeln mit Rosenkränzen im Haar und Lilienstengeln in den Händen an den Seiten des Bildes drängt die Haupthandlung völlig in den Hintergrund.



Fig. 171 Scene aus der Legende des hl. Laurentius
Von Fra Angelico da Fiesole

Neben den Genremaler der Seele, wie man Filippo genannt hat, ist ein Genremaler des Körpers zu stellen, *Benozzo Gozzoli,* der Florentiner (1420—1498)[1],

[1]) *M. Wingenroth,* Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Heidelberg, 1902.

der Gehilfe und Nachfolger Fra Giovannis. Im Naturstudium und in theoretischen Kenntnissen steht er hinter seinen Zeitgenossen zurück und ist überhaupt nur mässig begabt. Aber an wirklich hervorragenden Talenten war um die Mitte des 15. Jahrhunderts Mangel in Florenz, und Gozzoli wusste durch eine Fülle von Einzelheiten in seinen Bildern die Menge zu unterhalten und durch genrehafte Züge zu fesseln. So konnte er bei grosser Leichtigkeit des Schaffens eine erstaunliche Fruchtbarkeit entwickeln, ohne die Malerei wirklich vorwärts zu bringen. Anfang der fünfziger Jahre hatte er sich von seinem Lehrer zurückgezogen nach Montefalco bei Foligno, wo er in S. Fortunato in der Art Fiesoles Fresken malte. Später wieder in der Heimat, wandte er sich unter dem Einfluss der inzwischen entstandenen Werke Fra Filippos von der religiösen Sphäre seines Lehrers ab zu der weltlichen der Florentiner Realisten. Sein grosses Wandgemälde, der Zug der heiligen drei Könige, in der Hauskapelle des Palazzo Medici (1459/60), bietet in felsiger Landschaft eine von jubelnden Engelchören geleitete prächtige Kavalkade florentinischer Nobili mit den bildnistreuen Zügen der Zeitgenossen des Künstlers, von Reisigen, Pagen, Trossknechten, Hunden und Jagdtieren in fast erdrückender Fülle umgeben. Ein darauffolgender Rückschlag in Gozzolis ursprüngliche Kunstweise, eins seiner anmutigsten Altarbilder, eine Madonna von 1461 aus San Marco (London, Nationalgalerie), war nur vorübergehend. Denn in den nach seiner Uebersiedelung nach S. Gimignano im Chor von S. Agostino 1464 entstandenen Fresken aus dem Leben des hl. Augustin und in seinem Hauptwerk, 22 grossen alttestamentlichen Darstellungen von Noah bis Moses, die er von 1469 bis 1485 im Campo Santo in Pisa malte, ist er wieder der amüsante Erzähler, der nach dem Prinzip: „wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen“, schafft. Haben



Fig. 172 Johannes' Abschied von seinen Eltern von Fra Filippo Lippi
Teil aus den Fresken im Dom zu Prato

schon die Scenen aus dem Leben des hl. Augustin heute hauptsächlich ein sittengeschichtliches Interesse, so treten bei den Camposanto-Fresken die biblischen Vorzüge sogar völlig zurück. Sie fesseln als Blätter eines Bilderbuchs der Kulturgeschichte von Florenz im Quattrocento. Zahlreiche Porträtköpfe tauchen auf aus einem Heere von jugendlich anmutigen und männlich würdigen Gestalten im reichen Kostüm der Zeit. Die Geschichte des Erzvaters Noah verwandelt sich in eine fröhliche Weinlese in Toscana (Fig. 174); wie beim Turmbau zu Babel mag es beim Bau der Domkuppel zugegangen sein; die Vermählung Jakobs mit Rahel ist eine lustige Florentiner Hochzeit.

Zur Schule Fiesoles gehören auch *Cosimo Rosselli* (1439—1507) und sein Schüler Piero di Lorenzo oder *Piero di Cosimo* (1462—1521).

Rosselli war ein unbedeutender Nachahmer. Das zeigt sich in einigen Tafelbildern (Apotheose der hl. Barbara in der Akademie in Florenz, Krönung Mariä von 1486 in S. Maria Maddalena dei Pazzi) und seinen Fresken in



Fig. 172a Das Gastmahl des Herodes Fresco von Fra Filippo Lippi in dem Dom zu Prato

der Cappella del miracolo in S. Ambrogio in Florenz und in der Sixtinischen Kapelle, wo er in einem noch öfter zu erwähnenden Cyklus von Wandgemälden zwei Mosesbilder, die Bergpredigt und das Abendmahl ausführte.

Piero di Cosimo,[1]) in seinen Lebensgewohnheiten ein Sonderling, zeigte sich als Phantast nicht nur in den von ihm arrangierten Karnevalsaufzügen in Florenz, darunter der grausige von 1511 mit dem Triumphwagen des Todes, den Vasari beschreibt, auch in seinen aus antiker Mythologie und Dichtung geschöpften Gemälden, wie Venus und Mars in der Berliner Galerie (Fig. 175), Tod der Prokris in der Nationalgalerie in London, Hylas und die Nymphen (London, Privatbesitz), Theseus und Ariadne (Marseille). Die Welt der Antike sieht der Künstler nicht mit den Augen des Altertumsforschers; nicht an ihren Denkmälern hat er sich inspiriert, sondern sie ist ihm ein Zauberreich. Wie dem Dichter des Sommernachtstraums wird ihm der antike Mythus zum

[1]) *H. Ulmann,* Piero di Cosimo, Jahrb. d. pr. Kunst. XVII S. 42 ff. — *F. Knapp,* Piero di Cosimo, sein Leben und seine Werke. Halle, 1898. — *H. Haberfeld,* Piero di Cosimo. Breslau, 1900.

Märchen. Doch ist das nicht der einzige Zug, der ihn der nordischen Kunst verwandt erscheinen lässt. Auch in der liebevollen Schilderung der Landschaft, der Blumen und Tiere gewahren wir ihn. Auch auf ihn mag der Portinarialtar des Hugo van der Goes in Florenz mächtig eingewirkt haben. Auf dem Berliner Bilde ruhen vor einem Myrtengebüsch Venus und Mars, der Kriegsgott seiner Rüstung entkleidet, mit der Eroten ihr neckisches Spiel treiben. Amor, an den ein weisses Kaninchen sich schmiegt, macht Venus auf den Schlafenden aufmerksam. Schmetterlinge umgaukeln die Liebesgötter, Tauben schnäbeln sich



Fig. 178 Madonna mit dem Kinde von Fra Filippo Lippi

im Vordergrunde. Ueber der poetischen Anmut dieses Schäferidylls übersieht man die Unvollkommenheiten im Nackten. Uebrigens entsprechen derartige mythologische Schildereien dem Geistesleben der Zeit und waren seit dem Beginn des Jahrhunderts als Schmuck von Hochzeitstruhen und anderen Möbeln viel begehrt. Aber auch in kirchlichen Bildern geht Piero eigene Wege. Man muss an den Einfluss der Busspredigten Savonarolas denken, wenn er ein erst in den Zeiten der Gegenreformation beliebtes Thema, wie die unbefleckte Empfängnis Mariä in den Uffizien, zwar im Anschluss an die Komposition der Marienaltäre, aber im Geiste ganz abweichend in ekstatisch erregten Gestalten schildert. Und die Magdalena der Sammlung Baracco in Rom macht nur das Salbgefäss auf der Brüstung des Fensters zur Heiligen; sonst ist es ein Frauenporträt, wie

das seltsame der Simonetta Vespucci, der Geliebten Giuliano Medici's (Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly), mit dem orientalischen Shawl um die nackten Hüften, dem Schlangenhalsband und den Perlenketten im Haar. Zwei männliche Porträts seiner Hand aber im Königl. Museum im Haag, Francesco Giambusi und Giuliano da Sangallo, einen Musiker und einen Architekten darstellend, zeigen zwei komische Käuze, vielleicht Freunde des Künstlers, mit denen er, verbittert am Abend seines Lebens, oft zusammenkam, das Herz sich auszuschütten.



Fig. 174 Noahs Weinlese Fresco von Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa

Eine besondere Gruppe von Malern der Arnostadt um diese Zeit bilden die, die nach Ergründung der theoretischen Gesetze der Malerei und Vervollkommnung ihrer Technik strebten und so, durch Lösung einzelner Aufgaben, gewissermassen schrittweise die florentinische Malerei ihrem Ziele, einem vollendeten Naturalismus als Grundlage idealer Gestaltenbildung, näher führten. Ihre Thätigkeit ist im einzelnen noch viel umstritten. Zu ihnen gehören *Giuliano Pesello* (1367—1447), von dem wir kein sicher beglaubigtes Werk besitzen, ferner sein Enkel, Schüler und Werkstattnachfolger *Francesco Pesellino*[1] (1422—57), von dem sich meistens nur kleinere Stücke, Predellen, Cassoni, kleine Hausandachtsbilder mit Madonnen,

[1]) *W. Weisbach,* Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin, 1901.

Legenden- und biblischen Scenen, aber auch mit weltlichen Darstellungen, nachweisen lassen und nur eine einzige grosse unvollendet gebliebene Tafel der Trinität in London. Sie zeigen insgesamt Einflüsse Fra Angelicos, später auch Fra Filippos. Pesellino war vornehmlich koloristisch begabt; „Leichtigkeit und Anmut“ sind weitere charakteristische Eigenschaften, die man an ihm rühmt. Nahe steht ihm in seinen Bestrebungen *Alesso Baldovinetti* (1427—1499), von dem eine Verkündigung und eine Madonna mit Heiligen in den Uffizien, eine Madonna im Louvre hängt. Er beschäftigte sich in erster Linie mit technischen Fragen, mit der Verbesserung der Malbindemittel, ging Lichtproblemen nach und bezeugte für die Landschaft ein besonderes Interesse. Knüpft er also in gewissem Sinne an Domenico Veneziano an, so sind die drei Hauptvertreter dieser Künstlergruppe Fortsetzer der Arbeit Uccellos und Castagnos. Wir haben sie schon als Goldschmiede und namentlich Bronzebildner kennen gelernt, nämlich die Brüder *Pollajuolo, Antonio* (1429—98) und *Piero* (1440—96), und *Andrea Verrocchio*. Ihnen ist — ihre Erziehung und Hauptbeschäftigung er-



Fig. 175 Venus und Mars von Piero di Cosimo

klärt es — Klarheit der Form und plastische Modellierung die Hauptsache. Von den beiden Pollajuoli, die eine gleiche Maltechnik hatten und durch eine lackartig leuchtende Farbe sich auszeichnen, betont der Aeltere, dem nur sehr wenige Werke, wie zwei kleine Bildchen mit Thaten des Herkules in den Uffizien und ein S. Sebastian in der Nationalgalerie in London mit Sicherheit zugeschrieben werden können, durchaus dieses plastische Prinzip in der sorgfältigen Wiedergabe von Aktfiguren, der Jüngere geht im Vergleich mit dem Bruder mehr auf die malerische Erscheinung aus. Ein David in der Berliner Galerie wird ihm zugeschrieben, ferner neuerdings fünf von den sieben in fürstlichen Frauengestalten personifizierten Tugenden, die, um die Madonna (jetzt in Strassburg) geschart, einst den Saal der Mercatanzia, des Handelsgerichts, in Florenz schmückten (Uffizien), sowie ein hl. Sebastian (Fig. 176) im Palazzo Pitti. Die malerische Thätigkeit *Verrocchios,* des bedeutendsten italienischen Bildhauers am Ende des Quattrocento (vgl. S. 135), ist nur durch ein einziges Werk sicher bezeugt: durch die Taufe Christi in der Akademie in Florenz (Fig. 177). Lionardo hat sie vollendet, indem er den schönen Engelskopf im Profil hineinmalte. In dieser Thatsache ist gleichsam symbolisch der innige Zusammenhang zwischen dem für uns immer etwas strengen Schönheitsideal des Quattrocento und der anmutsvollen Kunst des Cinquecento ausgedrückt,



Fig. 176 S. Sebastian von Piero Pollajuolo Florenz, Galerie Pitti

dessen glänzendster Vertreter Lionardo ist. Auch gebührt Verrocchio, selbst wenn wirklich nur dieses eine Gemälde von ihm erhalten ist, schon wegen seines direkten oder indirekten Einflusses auf Zeitgenossen und Nachfolger, von denen als nachweisliche Schüler Lionardo, Perugino und Lorenzo di Credi genannt werden, ein Ehrenplatz auch in der Geschichte der Malerei.

Lorenzo di Credi (1459—1537), von dem das Bildnis eines bartlosen Mannes in den Uffizien als das seines Lehrers Verrocchio gilt, zeichnet sich aus durch eine emailartige Klarheit und Glätte der Farbe, peinliche Sauberkeit der Ausführung. Er übertreibt anfänglich die anatomische Detailbildung; erst später, unter dem Einfluss seiner Mitschüler Lionardo und Perugino, wird der Eindruck des Wulstigen seiner nackten Figuren zu abgerundeter Weichheit gemildert. Sein Darstellungskreis ist nicht sehr gross. Seine zahlreichen, viel verbreiteten Tafelbilder — er war ausschliesslich Tafelmaler — sind typisch wie die Robbiaarbeiten. Einmal betet Maria und der kleine Johannes das am Boden liegende Christkind an (Rundbild der Galerie in Karlsruhe), ein andermal sitzt das kugelrunde Kind auf dem Schoss der Mutter und segnet seinen ebenso wohlgenährten Spielgefährten (Rundbild der Galerie Borghese in Rom), oder die Scene ist zu einer Anbetung der Hirten erweitert, wie auf seinem umfangreichsten Bilde in der Galerie der Akademie in Florenz, oder er malt repräsentative Madonnenbilder mit Heiligen nach dem üblichen Kompositionsschema. Seine Kunst bedeutet keine Vorwärtsbewegung, sondern mehr ein Ausruhen.

Die genannten Experimentatoren waren zwar nur Eroberer kleiner Gebiete, aber es waren doch Eroberer. Ihre Errungenschaften finden wir verwertet in den Werken der drei jüngeren Hauptmeister der florentinischen Frührenaissance-Malerei, *Botticelli, Filippino Lippi* und *Domenico Ghirlandajo.*

Sandro Botticelli[1]) ist 1446 als der Jüngste von fünf Söhnen des Lohgerbers Mariano di Vanni Filipepi geboren; er hiess also eigentlich Alessandro Filipepi, Botticelli war ein Spitzname. Er kam zunächst zu einem Goldschmied in die Lehre, darnach in die Werkstatt eines Malers, Fra Filippos. Als dieser 1468 starb, war Botticelli als 22jähriger junger Mann schon ein angesehener Künstler. Zu den frühesten seiner überaus zahlreichen Werke, von denen nur ein einziges überhaupt datiert und bezeichnet ist, gehört eine Allegorie der Stärke (Florenz, Uffizien) aus dem bei Pollajuolo erwähnten Cyklus der „Tugenden". In ihr spüren wir mehr den Einfluss Pollajuolos, der auch in einem Sebastian der Berliner Galerie sich deutlich zeigt, und den Verrocchios, als Fra Filippos, so

[1]) *H. Ulmann,* Sandro Botticelli. München, 1893. — *E. Steinmann,* Botticelli. Bielefeld und Leipzig, 1897. — *H. P. Horne,* Sandro Botticelli. London, 1900.

dass ein kurzes Studium des Künstlers im Atelier Verrocchios vermutet worden ist. Auch der Typus der vielen Madonnen Botticellis aus den ersten Jahren seiner Thätigkeit unterscheidet sich von denen Fra Filippos durch einen ganz bestimmten individuellen Zug, einen etwas kränklichen, schmerzlichen und schwermütigen Ausdruck der feinen, ebenmässigen, anmutigen Gesichtszüge Marias. Dagegen geht die durch Botticelli sehr beliebt gewordene Form des Rundbildes (Tondo) auf Fra Filippo zurück und auch sein Inhalt, die Gottesmutter mit dem Kinde, umgeben von einem Hofstaat verehrender, lieblicher Engel. Aber die künstlerische Auffassung ist eine andere, eine Botticelli eigene, der sich auch im Ausdruck immer mehr von den ursprünglichen Schuleinflüssen zu einer selbständigen Ausdrucksweise durcharbeitete. Es sind nicht mehr lebensfrohe, gemütliche Familienscenen wie bei Fra Filippo; Maria ist die keusche, jungfräuliche Gottesmagd, das Kind der sein Schicksal vorausahnende Heiland der Welt, die Engel andachtsvolle, ehrfürchtige, ihres hohen Amtes sich bewusste Gestalten. Kostbare Gewänder, Blumen und Wachskerzen erhöhen oft die Feierlichkeit der Stimmung dieser Bilder. Viele Museen, die Galerien Pitti, Borghese, die von London, Turin und Berlin besitzen Beispiele davon. Das berühmteste ist das Magnificat in den Uffizien (Fig. 178). Maria, das Christkind auf dem Schosse, hat ihren eigenen Lobgesang in ein Buch eingetragen, das Engel ihr nebst einem Tintenfass zureichen, in das sie die Feder taucht. Das Christkind legt die Hand auf ihren ausgestreckten Arm und weist mit dem Blick nach der von einer Glorie umstrahlten Krone, die zwei Engel über dem Haupt der Gebenedeiten halten. Die in den Madonnenköpfen bemerkte Begabung für individuelle Charakteristik befähigte Botticelli ganz besonders auch für das Gebiet des Porträts, wie u. a. seine männlichen Bildnisse im Louvre, im Berliner Museum, in der Galerie Liechtenstein in Wien zeigen. Auch die figurenreiche Anbetung der Könige in den Uffizien in Florenz kann man hier einbeziehen. Denn es ist eigentlich ein grosses Gruppenbild der Familie Medici, ihrer Hausgenossen und



Fig. 177 Taufe Christi von Andrea Verrocchio

Freunde, unter denen der Künstler selbst nicht fehlt. Hatte er aber grosse, gleichsam offizielle Altarbilder zu malen, thronende Madonnen mit Heiligen, so suchte er die in ihren Grundzügen nun einmal feststehende Komposition durch Bewegtheit der Linienführung, durch die Pracht des Thrones der Maria, die kostbaren Gewänder der Heiligen oder durch üppigen Pflanzenschmuck, wie auf dem Berliner Bilde der Madonna mit den beiden Johannes, zu bereichern.

Eine besondere Gattung seiner Gemälde bilden die, welche antike und mythologische Stoffe, wohlgemerkt im Stile der Zeit, nicht dem des klassischen Altertums, behandeln, entstanden aus Anregungen heraus, die Botticelli im Verkehr mit den humanistischen Aestheten, Künstlern, Dichtern und Gelehrten um Lorenzo di Medici empfangen. Unter diesen obenan steht das grosse Bild der Akademie in Florenz, der Frühling genannt (Fig. 179).[1] Ein dichter Orangenhain mit einem üppigen Blumenteppich bildet das Reich der Frau Venus, die in der Mitte mit dem pfeilentsendenden Gott der Liebe über ihr in den Lüften erscheint; rechts von ihr schreitet, Blüten streuend, ein junges Weib, der Frühling, neben ihr Flora, deren Munde unter der Berührung des sie verfolgenden Zephyrs Blumen entspriessen; links von der Liebesgöttin schlingen die drei Grazien den Reigen, während neben ihnen Merkur mit dem Schlangenstab die Wolken aus dem Reich der Liebe zu verscheuchen sucht. Das wundervoll poetische Bild verleiht einer Stelle in der „giostra“ des Angelo Poliziano künstlerische Gestalt, einer dichterischen Verherrlichung Giuliano di Medicis. Demselben Gedicht, auch hier ihm bis ins kleinste folgend, ist die Darstellung auf einem Gegenstück, der Geburt der Venus (Florenz, Uffizien), entnommen. Venus, die schaumgeborene, landet, auf einer Muschel stehend, die zwei Windgötter mit einem Hauch über die Wellen des Meeres getragen, am cyprischen Ufer, wo die Frühlingsgöttin ihr einen blumengeschmückten Mantel entgegenbreitet. Die Verleumdung des Apelles, ebenfalls in den Uffizien, zeigt ein von den Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts oft behandeltes Thema nach einer Beschreibung Lucians. Eine Einzelgestalt der Venus im Berliner Museum und im Louvre, Venus und Mars in der



Fig. 178 Madonna mit den Engeln von Botticelli

[1]) *A. Warburg*, Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Hamburg und Leipzig, 1892.



Fig. 179 „Der Frühling" von Sandro Botticelli in der Akademie zu Florenz

Londoner Nationalgalerie, Minerva, einen Centauren züchtigend, im Palazzo Pitti in Florenz, gehören auch in diesen Kreis von Bildern, schliesslich noch das höchst merkwürdige Bild der Verlassenen in der Sammlung Pallavicini in Rom, das unsere Phantasie wie selten eines anregt und uns mächtig ans Herz greift. Im Morgengrauen sitzt vor der Thür eines Palastes, nur mit einem Hemd bekleidet, während andere Kleidungsstücke verstreut am Boden liegen, ein Weib in tiefem Schmerz zusammengesunken und die Hände vors Gesicht geschlagen. Gellt hier schon ein Schrei aus der verzweiflungsvollen Stimmung der Savonarola-Zeit? Ehe der Künstler ihr unterliegen sollte, war er in Rom, von 1481—83, um zwei grosse Wandgemälde an der südlichen Längswand der Sixtinischen Kapelle auszuführen, die Sixtus IV. ausser von Botticelli von Signorelli, Cosimo Rosselli und Pinturrichio ausschmücken liess. Das eine Fresko zeigt die Thaten Mosis im Lande Midian, das andere das Reinigungsopfer des Aussätzigen und im Hintergrunde die Versuchung Christi. Es waren Aufgaben für einen religiösen Historienmaler, der er nicht war. Nach der Rückkehr in die Vaterstadt scheint Botticelli eine Werkstatt begründet zu haben, aus der viele Bilder von der Hand von Schülern und Gehilfen hervorgingen. Während er ihnen die Erledigung der zahlreich eingehenden Aufträge überliess, beschäftigte er sich mit Dante und entwarf die Reihe der Zeichnungen zur göttlichen Komödie, die sich heute im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin und in der Bibliothek des Vatikans befinden.[1]) Dann folgte das Auftreten Savonarolas, dessen Busspredigten so mächtig auf Botticelli einwirkten, dass seine künstlerische Entwicklung plötzlich abbrach. Nicht nur, dass in den wenigen Werken aus dieser Periode seine Farbe, die früher in seinen besten Malereien hell, klar und leuchtend war, schwer und trübe wurde, auch die Wahl der Stoffe und ihre Behandlung zeigt, dass er selbst nach dem Feuertode des fanatischen Dominikanermönchs im Jahre 1496 sich zu seinen Anhängern zählte. Wir besitzen zwei Grablegungen von ihm, eine in der Münchener Pinakothek und eine in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand, deren leidenschaftlich wilderregte, schmerzdurchwühlte Gestalten an Donatello erinnern. Doch klingt sein Schaffen einigermassen versöhnlich aus in dem letzten, von ihm bekannten Bilde — es ist von 1500 datiert —, der Geburt Christi der Londoner Nationalgalerie. Am 17. Mai 1500 erlöste der Tod den lange Zeit kränkelnden Meister.

Sandros Schüler ist *Filippino Lippi* (1457—1504), der Sohn Fra Filippos. Wir kennen ihn bereits als Vollender der Fresken Masaccios in der Brancacci-Kapelle, in der er die Auferweckung des Königssohnes fertig malte und selbständig die Befreiung Petri durch einen Engel, den Besuch Pauli bei Petrus, Petrus und Paulus vor dem Prokonsul, und das Martyrium Petri ausführte. Kann er auch nicht in einen ernstlichen Wettbewerb mit der tiefinnerlichen Kunst des unerreichten Altmeisters der Renaissance treten, so verdienen doch diese seine Leistungen alle Anerkennung; sie sind voll dramatischen Lebens, überraschend durch die porträt-treuen Züge der Zeitgenossen, wenn auch die Charakteristik der handelnden Personen im Gegensatz zu Masaccio etwas oberflächlich erscheint. Die Lebendigkeit seiner Gestalten hat Filippino später sehr übertrieben; ihre Bewegungen werden noch hastiger, ihre Gewänder flattern noch viel unruhiger als bei seinem Lehrer. Er unterstreicht sozusagen alle Aeusserungen der Gemütsbewegungen: Erschauern, Entsetzen, Angst, Grauen u. s. w. Die reichen architektonischen Hintergründe antiken Stils, die er

---

[1]) Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie, herausgegeben von Fr. Lippmann, gr. Ausgabe Berlin, 1887, kl. Ausgabe Berlin, 1896.

in Rom studierte, werden überladen. Er gerät schliesslich in Manieriertheit und in eine „barocke Verwilderung“. Diese Entwicklung zeigen die Wandgemälde in S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er Scenen aus der Legende des heiligen Thomas, eine Verkündigung und Himmelfahrt Mariä malte und die in der Cappella Strozzi in S. Maria novella in Florenz, Bilder aus der Apostelgeschichte, die Auferweckung der hl. Drusiana, das



Fig. 180 Maria erscheint dem hl. Bernhard Altarbild von Filippino Lippi

Martyrium des hl. Johannes Ev., die Vertreibung der Drachen aus dem Tempel des Mars durch den hl. Philippus, und das Martyrium dieses Apostels. Von seinen Tafelbildern gehört ein grosses Altarbild von 1480 in der Kirche der Badia zu Florenz zu den schönsten Werken seiner früheren Zeit (Fig. 180). Die Madonna erscheint, von Engeln begleitet, dem heiligen Bernhard, der in einer Felslandschaft am Schreibpult sitzt. Hinter dem Heiligen werden gefesselte Teufel in einer Felsspalte sichtbar, im Hintergrunde mehrere Mönche, rechts vorn der Besteller des Werkes, nur mit dem Oberkörper.

Die etwas leidend aussehende Maria, die in mütterlicher Zuneigung dem frommen Mönche sich naht, und die schönen Knabenköpfe der Engel erinnern an Sandro. Der Ton des Ganzen, aus dem die bunten Engelskleider etwas herausfallen, ist mild, warm und klar. Manieriert schon in den ziemlich affektierten Bewegungen, ist das Altarbild der Erscheinung Christi bei seiner Mutter, 1495 für S. Francesco del Palco in Prato gemalt (München, Pinakothek), sehr unruhig in der Komposition die Anbetung der Könige von 1496 in den Uffizien. Die Verlobung der hl. Katharina von 1501 in S. Domenico in Bologna ist sein letztes bekanntes Werk. Sein Schüler *Raffaellino del Garbo* (1466—1524), der fast ausschliesslich Madonnenbilder malte, hat zunächst den Stil Filippinos in etwas versüsster Form reproduziert, bis er später (um 1500) dem Einfluss Peruginos unterlag.

Den Abschluss der Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts bildet der dritte unter den schon genannten drei Meistern, der die künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit zusammenzufassen verstand und eine grosse Popularität genoss. Es ist *Domenico Ghirlandajo*[1]), eigentlich Bigordi, 1449 in Florenz geboren, und wie sein Vater zuerst Goldschmied, später Schüler Alesso Baldovinettis. Als Ausdruck seiner rastlosen Schaffensfreudigkeit, die ein kurzes Leben voll ausfüllte, und seiner Vorliebe für die Freskomalerei ist seine Klage bekannt, dass er nicht die Mauern von Florenz mit Historien schmücken dürfe. Ein Jugendwerk, von dem Vasari berichtet, ist erst 1898 in der Kirche Ognissanti in Florenz wieder entdeckt worden.[2]) Das Fresko besteht aus zwei Darstellungen: einer Madonna misericordiae oben, unter deren Mantel die Männer und Frauen der Familie Vespucci, darunter der florentinische Amerikafahrer Amerigo, knieen, und einer Kreuzabnahme unten. Andere Jugendarbeiten sind zu Grunde gegangen, doch müssen sie seinen Namen so bekannt gemacht haben, dass er schon 1475 nach S. Gimignano und nach Rom berufen wurde. In der ersteren Stadt malte er in der Kapelle der hl. Fina der Kollegiatkirche zwei Bilder aus dem Leben dieser Lokalheiligen, in Rom in der von Papst Sixtus begründeten Bibliothek; doch sind diese Bilder wie bald darauf folgende Arbeiten in kleineren Orten in der Nähe von Florenz zerstört. 1480 entstand ein hl. Hieronymus in Ognissanti in Florenz und gleichzeitig im Refektorium daselbst das letzte Abendmahl (Fig. 181), das als die vollendetste Darstellung dieses Themas vor Lionardo gepriesen wird, und von dem sich eine Wiederholung, wahrscheinlich aber nicht von der Hand Ghirlandajos, in S. Marco befindet. Ein Jahr darauf ist Domenico wieder in Rom, und zwar in der päpstlichen Palastkapelle beschäftigt mit der Berufung der ersten Jünger Andreas und Petrus, auf der er in den Zuschauern die Florentiner Kolonie in Rom porträtiert zu haben scheint. Wieder in Florenz, malte er im Palazzo vecchio Zenobius, den ersten Bischof von Florenz, und römische Staatsmänner, in der Familienkapelle der Sassetti in S. Trinità Scenen aus dem Leben des hl. Franz, in denen er Gelegenheit suchte und fand, die Florentiner seiner Tage in Florenz zu schildern. So sind auf dem einen Bilde die Arkaden der Loggia dei Lanzi und die Fassade des Palazzo vecchio zu sehen, und den Vordergrund des Bildes nehmen vornehme Florentiner Bürger ein, von denen die meisten sich noch identifizieren lassen. Domenicos Hauptwerk aber auf dem Gebiete der Freskomalerei ist der nach vierjähriger Arbeit 1490 vollendete umfangreiche Cyklus von Wandgemälden im Chor von S. Maria novella, an zwei Wänden von einer Lünette gekrönt, je sechs Bilder in drei Reihen über-

[1]) *E. Steinmann,* Ghirlandajo. Bielefeld und Leipzig, 1897.

[2]) *H. Brockhaus,* Das Familienbild der Vespucci von Ghirlandajo in der Kirche Ognissanti. (Forschungen über Florentiner Kunstwerke. Leipzig, 1902.)



Fig. 181 Abendmahl Fresko von Ghirlandajo im Refektorium von Ognissanti zu Florenz

einander, von prachtvoll dekorierten, gemalten Pilastern und Gesimsen umrahmt, links aus dem Leben Mariä, rechts aus dem Leben Johannes d. T., in der Fensterwand das Stifterpaar u. a. Die reife und vollendete Kunst des Meisters hat hier im volkstümlichen Legendenton in reizvollen Genrebildern eine „Verklärung der Florentiner Wirklichkeit“ geschaffen. Mit einfach grossen Zügen sind die Vorgänge vor edlen architektonischen oder anmutigen landschaftlichen Hintergründen geschildert. Die vornehmen Zeitgenossen des Malers haben sich als Zu-



Fig. 182 Die Anbetung der Hirten von Domenico Ghirlandajo

schauer eingefunden, die Jungfrauen anmutig und fein, die Matronen bürgerlich gemütlich, die Jünglinge schlank und elegant, die Männer voll Bedeutung und Charakter, lauter Prachtgestalten in freier, menschlicher Würde. Vor allem sind die Vorgänge bei der Geburt der Maria und des Johannes (Fig. 183), sowie der Begegnung der Maria und Elisabeth frisch und naiv dem wirklichen Leben der Zeit nachgeschildert.

Die Tafelbilder Domenicos reichen ihrem Werte nach nicht an seine Fresken heran. Auch hier brauchte er grosse Verhältnisse, um sich frei bewegen zu

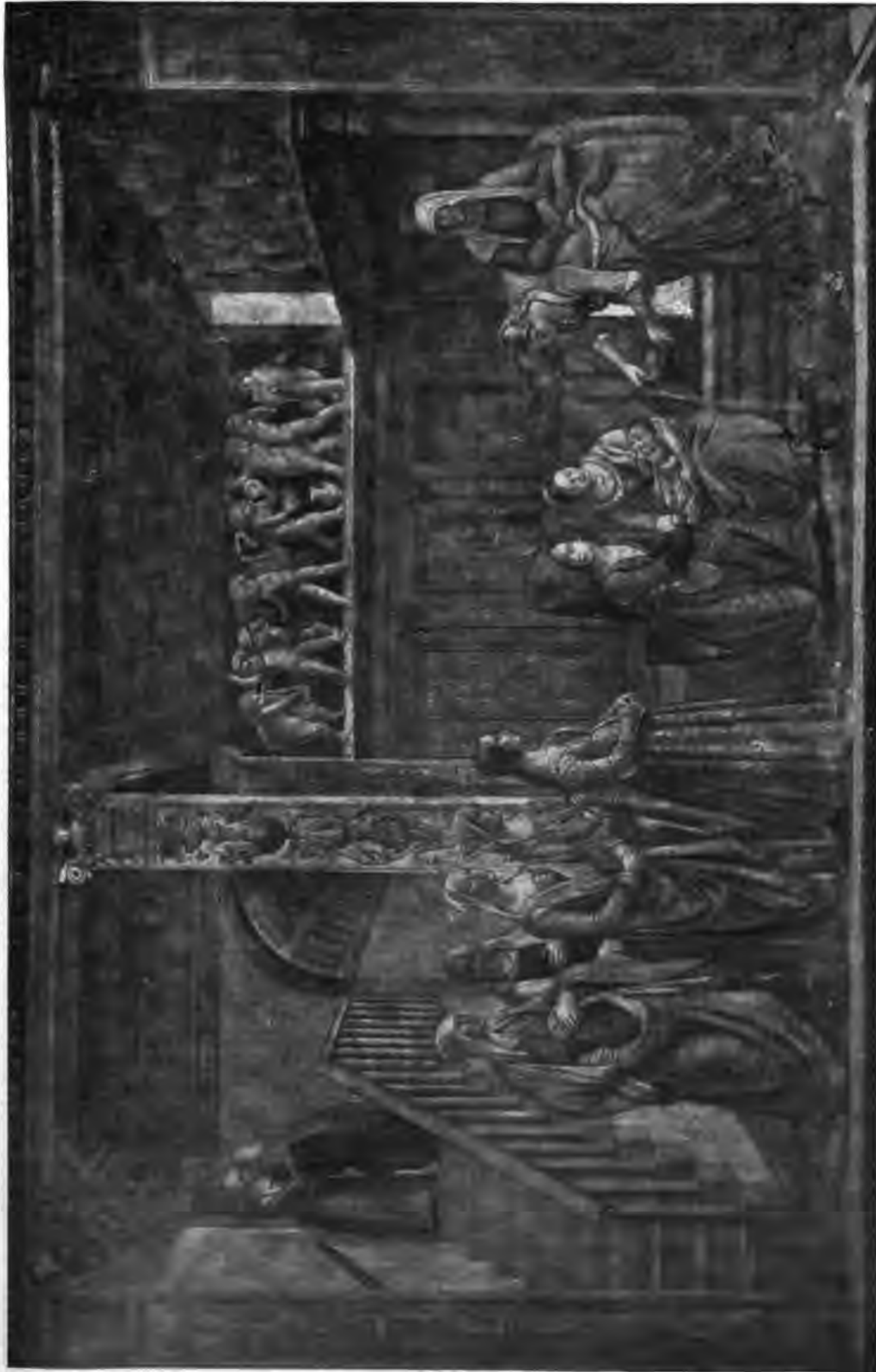


Fig. 188 Die Geburt Mariä Fresko von Domenico Ghirlandajo im Chor von S. Maria novella in Florenz

können. Nicht intime Madonnendarstellungen behagten ihm, sondern grosse, feierliche, edel komponierte, festlich geschmückte Andachtsbilder, thronende Madonnen mit Heiligen, wie die in den Uffizien oder der Akademie in Florenz oder der Kathedrale in Lucca, Anbetungen der Hirten mit vielen Figuren, wie die prächtige, vorzüglich erhaltene von 1485 in der Florentiner Akademie, einst das Altarbild der Sassettikapelle (Fig. 182), mit einer holden Madonna, einem reizenden Kinde und prachtvollen Porträtköpfen der Anbetenden, oder die im Pitti oder in der Kirche der Innocenti in Florenz. Seine letzten, von Schülerhand vollendeten Werke besitzen der Louvre, die Galerien von München und Berlin, eine Heimsuchung, eine Maria in der Glorie und zwei Flügelbilder des Hochaltars von S. Maria novella, endlich eine Auferstehung. Auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes erlag der Künstler, der Heros jenes grossen und glücklichen Geschlechts, das er so unvergleichlich geschildert hatte, am 11. Januar 1494 plötzlich der Pest. Seine Schule aber pflanzte sich durch seine jüngeren Brüder *David* und *Benedetto*, seinen Sohn *Ridolfo*, seinen Schwager *Mainardi* und *Granacci*, seinen Gehilfen, bis auf Andrea del Sarto fort.

Der Florentiner Kunstweise schliesst sich eine Gruppe von Malern im nördlichen Umbrien und der Mark Ancona an, die sich vor allem durch theoretische Kenntnisse, namentlich in der Perspektive und Anatomie, und deren Anwendung in der Malerei auszeichnen. Als Wanderkünstler schufen sie die Verbindung zwischen den Kunstcentren, von denen sie sich in der Lehrzeit angezogen fühlten, und den Provinzialstädten und kleineren Fürstenhöfen des Landes, wo sie ihr Können verwerteten.

An ihrer Spitze steht *Piero della Francesca*[1]), eigentlich *Piero di Benedetto dei Franceschi*, geboren um 1420 in Borgo San Sepolcro und dort gestorben im Oktober 1492, einer jener bahnbrechenden Geister, die Probleme aufstellten, welche heute noch die Kunstwelt beschäftigen, und deren Einfluss in ihrer Zeit weithin zu verfolgen ist. Den Grund seiner Bildung legte er in jungen Jahren in Florenz, wo er als Gehilfe Domenico Venezianos in S. Maria Nuova von 1439 ab genannt wird, natürlich aber dort nicht von diesem allein, sondern von dem gesammten Künstlerkreise der Realisten, Theoretiker und Techniker beeinflusst wird. Die so angenommene Kunstrichtung hat er dann nach verschiedenen Orten Oberitaliens, nach seiner Vaterstadt, nach Rimini, Urbino und Arezzo übertragen. Von Arbeiten in Ferrara und Bologna, in Pesaro, Ancona und Rom haben wir nur Nachrichten. In der Spitalkirche von Borgo San Sepolcro ist noch ein vielteiliges gotisches Altarwerk erhalten, das er 1445 im Auftrage der Bruderschaft der Misericordia gemalt hat. Im Mittelbilde ist Maria als mater misericordiae mit dem um die Glaubensgemeinde gebreiteten Gnadenmantel dargestellt, einzelne Heilige in Nischen zu beiden Seiten, kleinere Heiligenfiguren an den seitlichen Pilastern, über dem Mittelbilde eine Verkündigung und eine Kreuzigung, in der Predella Scenen aus der Passion Christi. Dieses Jugendwerk wird schon wesentlich übertroffen von einer nicht viel später für die Nonnen von S. Antonio in Perugia gemalten Madonna mit zwei Heiligenpaaren in Nischen seitlich und einer Verkündigung im oberen Aufsatz (Perugia, Pinakothek). Auch hier ist der Aufbau des Altars noch gotisch, der Thron der Madonna aber und die Säulenhalle, in der der Engel vor Maria kniet, zeigt reine Renaissanceformen. Im edelsten Renaissancecharakter durchgeführt ist dann die grossartige Nischenarchitektur in einem Bilde von vollendeter Harmonie aller Teile, einer Madonna mit dem schlafenden Christkind auf dem Schoss, umgeben von vier Engeln und sechs Heiligen aus S. Bernardino vor Urbino (Mailand, Brera). Der Stifter in

[1]) *F. Witting,* Piero dei Franceschi. Strassburg, 1889.

Ritterrüstung, der vor der Madonna kniet, ist Federigo da Montefeltre, Herr von Urbino. Als dessen Hofmaler in Urbino hatte der Künstler ihn schon vorher zusammen mit seiner Gemahlin, Battista Sforza, porträtiert (Florenz, Uffizien) vielleicht bei Gelegenheit ihrer Hochzeit im Jahre 1466 (Fig. 184). Die Köpfe der beiden Brustbilder sind nicht, wie bisher, gegen einen neutralen Hintergrund, sondern gegen den Himmel und eine detaillierte urbinatische Landschaft gestellt und im vollsten Lichte klar und bestimmt durchmodelliert; doch fehlt ihnen das warme Blut des Lebens. Die Rückseiten schildern in zierlich gemalten Fernsichten die gesegneten Fluren Urbinos, durch die die Gefeierten auf Triumphwagen, von Tugenden umgeben, der Herzog von Schimmeln, die Herzogin von Einhörnern gezogen, vom Gott der Liebe geleitet werden. Ausser den genannten Madonnenbildern sind noch drei andere gleichartige, aber immer durch neue Motive überraschende, von der Hand Pieros bekannt (bei Mrs. A. Seymour in London, in der Library des Christ Church College in Oxford und ein Halbfigurenbild aus später Zeit in S. Maria delle Grazie in Sinigallia). Den Höhepunkt seiner Tafelmalerei aber bezeichnet die Taufe Christi, das Mittelbild eines Altars, ehemals im Dom von Borgo, jetzt in der Nationalgalerie in London. In dieser Schöpfung ist zum erstenmal das richtige Verhältnis und der stimmungsvolle Einklang zwischen Figuren und Landschaft erreicht. Ausser der Hauptgruppe, Christus und dem Täufer, sehen wir drei Engel, einen nackten Täufling, der sich das Hemd über den Kopf zieht, und im Hintergrunde mehrere Zuschauer. Pieros Begabung für Grösse und Einfachheit aber befähigte ihn vor allem für eine der Hauptaufgaben der italienischen Kunst: die Wandmalerei. Als Freskomaler lernen wir ihn in seiner Vaterstadt, in Rimini, in Ville Monterchi und Arezzo kennen. An einer Wand in der Stadtgalerie in Borgo S. Sepolcro, dem ehemaligen Stadthause, hat Piero eine Auferstehung Christi (Fig. 185) gemalt. Das Bild mit seiner steinfarbigen architektonischen Umrahmung ist, wie die Abbildung zeigt, eine der gewaltigsten Darstellungen des Vorgangs, die die christliche Kunst kennt. Das früher (1451) entstandene Wandgemälde in S. Francesco in Rimini zeigt in einer Halle den vor seinem Namensheiligen knieenden Sigismondo Malatesta vor einer weit in die Ferne sich erstreckenden Landschaft, das in der Kirchhofskapelle des Bergdorfs Villa Monterchi in einem Zelt, dessen Vorhänge zwei Engel zurückschlagen, die Madonna del Parto, eine Gestalt von rück-



Fig. 184 **Bildnis des Federigo da Montefeltre von Piero della Francesca**

sichtslosem Realismus. Die grösste That seines Lebens aber bildet der Freskencyklus im Chor von S. Francesco in Arezzo, Bilder aus der Legende des heiligen Kreuzes. Der Tod und die Bestattung Adams, auf dessen Grabe der Baum wächst, dessen Holz zum Kreuzesstamm des Erlösers bestimmt ist, die Königin von Saba vor einer Brücke knieend, die, wie eine Vision ihr offenbart, von diesem Baume gezimmert ist, ihr Empfang durch König Salomo, der Kampf des Kaisers Heraklius gegen den Perserkönig Chosroes um das Kreuz, die Entfernung des heiligen Brückenbalkens auf Befehl Salomos, das Suchen nach dem Kreuze in einem Brunnen, der Traum Konstantins, dem ein Engel Sieg durch das Kreuz verheisst, die Aufforderung der Kaiserin Helena durch einen Engel zur Auffindung des Kreuzes, das Auffinden der drei Kreuze und die Erprobung des echten durch die Auferweckung eines Toten in Gegenwart der Kaiserin, die feierliche Aufrichtung des Kreuzes in Jerusalem, der Sieg Konstantins und der Untergang des Maxentius, das sind die übrigens nicht in historischer Folge gegebenen Ereignisse verschiedenartigsten Charakters, von denen die Vision Konstantins wegen ihrer monumentalen Komposition und des mystischen Farbenzaubers, das figurenreiche Kampfgewühl der Perserschlacht (Fig. 186) wegen der packenden Lebenswahrheit der Scenerie und des erstaunlichen Verständnisses für Linien- und Luftperspektive geradezu einzig in der Kunst des Quattrocento dastehen. Die Schlachtenbilder Uccellos hat Piero darin vollständig überholt, wie er überhaupt in der Farbentechnik, die er durch Verwendung von Oel selbständig weiter entwickelte, und in der Perspektive, deren theoretisches System er in einer hochgeschätzten „Prospectiva pingendi" niederlegte, seine Vorgänger weit übertraf. Sein Schaffen war im wesentlichen Verstandes-, nicht Herzenssache.



Fig. 185 Auferstehung Christi von Piero della Francesca

Direkte Schüler, wie *Bartolommeo Corradini,* mit seinem Mönchsnamen *Fra Carnevale,* sind nicht so wichtig wie ein ihm geistesverwandter Künstler, *Melozzo*

da Forli[1]) (mit Familiennamen *Melozzo degli Ambrosi*), in der Stadt, nach der er den Namen hat, um 1438 geboren, ursprünglich ein Schüler seines unbedeutenden Landsmanns *Ansuino da Forli.* „Licht und Schatten sind diesem Meister die



Fig. 186 Perserschlacht Fresko von Piero della Francesca in S. Francesco zu Arezzo

Hauptfaktoren seines Wollens, die er sicher handhabt wie die Zeichnung der Umrisse und die Linearkonstruktion des Raumes" (Schmarsow). Er taucht zuerst auf als Nachfolger Piero della Francescas bei der Ausschmückung der Libreria im

1) *A. Schmarsow,* Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart, 1886.

Schlosse des Herzogs Federigo von Urbino, in der er zwischen 1474 und 1476 Tafelbilder mit den Allegorien der sieben freien Künste, des Triviums und des Quadriviums, malte, von denen vier, die „Dialektik" und die „Astronomie" in der Berliner Galerie, die „Musik" und die „Rhetorik" in der Nationalgalerie in London erhalten sind. Der im Mittelalter beliebte Vorwurf hat hier



Fig 187 Decke in der Sakristei zu Loretto von Melozzo da Forli

eine Lösung im Sinne der neueren Zeit gefunden. In einem schönen Renaissanceaufbau thront jedesmal eine Frau im modischen Prunk der Zeit, vor der auf den Stufen des Thrones die Porträtgestalt eines Vertreters der betreffenden Wissenschaft oder Kunst am Herzogshofe huldigend kniet. Im Winter von 1476 zu 1477 entstand in Rom, wo Melozzos Name unter den ersten Mitgliedern der neugegründeten Akademie von S. Luca erscheint, im Auftrage des Papstes Sixtus IV. ein Fresko in der Bibliothek des Vatikans (jetzt auf Leinwand übertragen in

der dortigen Galerie). Es verherrlicht die Gründung der vatikanischen Bibliothek. In einer Renaissancepfeilerhalle von vollendeter Perspektive sitzt auf einem Sessel Sixtus IV.; vor ihm kniet sein Bibliothekar Bartolommeo Platina; die stehenden Nebenfiguren sind Nepoten des Papstes, zwei Kardinäle: Giuliano della Rovere (der spätere Julius II.) und Rafaello Sansoni, und zwei weltliche Herren: Giovanni della Rovere und Girolamo Riario. Die höchsten Triumphe aber in der Erfindung monumentaler Innendekoration, in der perspektivischen



Fig. 188 Bruchstück des Fresko der Himmelfahrt Christi von Melozzo da Forli

Zeichnung, in der Darstellung hoheitsvoller Schönheit, in der Zartheit und Klarheit des Kolorits feierte die Kunst des Forlivesen in den Deckenmalereien der Cappella del Tesoro der Kirche zu Loretto (1478) und darauf in dem noch vollendeteren Apsisfresko von S. S. Apostoli in Rom. Das Neue in Melozzos malerischem Deckenschmuck bestand darin, dass er die Decke nicht als Fläche behandelte, sondern durch eine mit grösster perspektivischer Kunst gezeichnete Architektur die eigentliche Raumgrenze hinweg zu täuschen suchte. Demnach erscheinen auch die Figuren in der Untensicht (di sotto in sù), d. h. für das Auge

des in die Höhe blickenden Beschauers genau so, wie sie als wirkliche Körper an der betreffenden Stelle aussehen würden. So erblicken wir in Loretto an Stelle der eigentlichen Decke in täuschender Darstellung ein den engen Raum mächtig erweiterndes Kuppelgewölbe, auf dessen Gesims Propheten sitzen, während zu den Oeffnungen des Gewölbes Engel hereingeschwebt sind, so natürlich wirkend, dass man die Richtung des Windes, der ihre Kleider flattern macht, bestimmen kann (Fig. 187). Von der Himmelfahrt Christi in der Tribuna der Apostelkirche, die 1711 beim Umbau des Chores heruntergeschlagen wurde, sind nur noch Bruchstücke erhalten: der Christus, der so gut verkürzt ist, dass er nach Vasaris Ausspruch das Gewölbe zu durchbohren scheint, im Quirinal, vier Köpfe emporblickender Apostel und zehn Halbfiguren und Köpfe musizierender oder durch Musik begeisterter Engel (Fig. 188) in der Sakristei von St. Peter. An den Engeln bewundern wir neben der meisterhaften Verkürzung die heroischen Körperformen, die anmutigen, von Locken umwallten Gesichter, die Grosszügigkeit der Gewandung, die zarte, gebrochene Farbengebung. Nicht religiöse Empfindung, wie die Engel Fiesoles, eine rein poetische hat sie inspiriert. „Was Piero della Francesca nicht vermochte, vollbringt Melozzo: den kunstvoll konstruierten Figuren haucht er Schwung und Seele ein". Die Hauptwerke Melozzos bilden die letzten Merksteine in der Entwicklung der Malerei vor Raffael. Die letzte Zeit seines Lebens hat Melozzo in der Heimat zugebracht; über den Malereien in der Cappella Feo in S. Girolamo in Forli ist er 1494 gestorben. Sein Mitarbeiter und Nachfolger dort ist sein Landsmann, *Marco Palmezzano,* besonders produktiv in Tafelbildern, die seine Thätigkeit von 1493—1537 verfolgen lassen; an sein Vorbild reichte er nicht heran.

Unter Pieros und Melozzos Einfluss stand des letzteren persönlicher Freund, *Giovanni Santi*[1]), der Vater Raffaels. In Colbordolo im Herzogtum Urbino geboren, war er seit 1450, gleich seinem Vater, als Krämer in Urbino ansässig, wo er 1494 gestorben ist. Erst spät hat er sich der Malerei zugewandt, wie er selbst in seiner Reimchronik erzählt, einem Lobgesange auf das Leben Herzogs Federigo von Urbino, in der er in einem Einschiebsel über die Malerei die ersten Künstler seiner Zeit charakterisiert und zugleich ein eigenes Glaubensbekenntnis als Maler niedergelegt hat. Die Malerei soll auf wissenschaftlichen Voraussetzungen beruhen; die Perspektive, die neue Erfindung des Jahrhunderts, ist ihre wesentliche Grundlage. Verständlich wird diese Ansicht Santis durch seinen Umgang mit Künstlern wie Paolo Uccello, Piero della Francesca und Melozzo in Urbino, denen ein dort beschäftigter Niederländer, Justus von Gent, anzureihen ist. Römische Einflüsse, die sich neben der Verwandtschaft mit diesen Meistern, insbesondere mit Melozzo, in Santis Werken zeigen, sind aus einem mutmasslichen Aufenthalte des Künstlers in der ewigen Stadt als Gehilfe Melozzos zu erklären. Mit dem Erlernten wirtschaftete Santi fleissig, ehrlich und gewissenhaft. Die späte Ausbildung seiner Hand liess ihn nicht zu einer völlig freien Herrschaft über alle Mittel hindurchdringen und hinderte ihn, das einzige, was er aus Eigenem hinzuthat, den Ausdruck innigen Gefühls, das Erbe seiner umbrischen Abstammung, seinem Streben gemäss zu grossartiger Schönheit zu steigern. Freilich fehlte ihm als Provinzmaler die Anregung mitstrebender Kräfte, und stets hatte er ein und dieselbe Aufgabe zu erfüllen: Madonnenbilder für die Klöster und Kirchen seiner engeren Heimat zu malen. Dadurch mussten seine Anlagen verkümmern. Im Auftrage der Familie Buffi entstand für S. Francesco in Urbino (jetzt in der Galerie) eine sehr sorgfältig durchgeführte Madonna in trono mit Heiligen, Gottvater in der Glorie, dem Stifter, seiner Frau und seinem Töchterchen, für

[1]) *A. Schmarsow,* Giovanni Santi, der Vater Raphaels. Berlin, 1887.

die Familie Matarazzi in Casteldurante eine ganz ähnliche Altartafel (jetzt in der Berliner Galerie). Aus der Pfarrkirche S. Sofia in Gradara stammt eine schöne, 1484 datierte Tafel mit Maria und dem Kinde, Stephanus, Sofia, Michael und Johannes d. T. (jetzt im Municipalpalast in Gradara). Noch am alten Platz, im Kirchlein des Hospitals von S. Croce in Fano, hängt ein gleiches Werk, ebenso in der Kirche des einsam gelegenen Klosters Montefiorentino, unweit Piagniano, auf dem der Stifter, Graf Carlo Oliva Pianiani, vor der Madonna im Kreise der Heiligen kniet. Dieses Bild (von 1489) ist das Meisterwerk unter den Staffelbildern Santis — „holde Schwermut spricht aus den Zügen der Maria, die in Formbildung, Bewegung und Blick als Vorbild ähnlicher Typen Raffaels erscheint, während die Engel ebenso durch die Schönheit ihrer Gesichter wie durch die Kindlichkeit ihres Eifers erfreuen"! Unter seinen Fresken nimmt die erste Stelle ein: das grosse Wandgemälde der Madonna mit Heiligen und eine Auferstehung in der Lünette darüber, in S. Domenico in Cagli, wo der Künstler die Ausmalung einer Kapelle im Auftrage Pietro Tirannis schon 1481, und zwar mit dem Schmucke einer Grabnische begonnen hatte. Ein Martyrium des Sebastian in Urbino, eine Heimsuchung in S. Maria nuova in Fano und eine Verkündigung in der Brera zeigen durch die grössere Betonung der Räumlichkeit und das dementsprechende Zurückdrängen der Figuren eine Veränderung des Stils, die sich aus der Wahl des von seinen symmetrisch komponierten Ausdrucksbildern abweichenden Stoffes ergiebt.

Dem biederen, mitunter etwas schwerfälligen Santi steht ein unruhiger Feuergeist gegenüber, kühn und gewaltig, zum Höchsten strebend und zugleich zum erstenmal in umfassender Weise dem grössten aller Probleme in der Kunst, der Darstellung des Nackten, zugethan. Es ist der Hauptmeister dieser Gruppe, *Luca Signorelli*[1]) (ca. 1441—1523) aus Cortona. Seinen ersten Unterricht erhielt er bei Lazzaro Vasari, dem Urgrossvater des Künstlers und Kunstschriftstellers Giorgio Vasari, seine weitere Ausbildung bei Piero della Francesca, zu dessen Einfluss sich schon früh an Ort und Stelle gewonnene florentinische gesellen, namentlich die der malenden Goldschmiede, wie eines Verrocchio und Antonio Pollajuolo, die auf das Studium an der Leiche und dem lebenden Modell, auf äusserste Schärfe und Genauigkeit in der Zeichnung und Plastik ausgingen, weniger auf die Farbe. Sie ist in Signorellis Bildern zwar kräftig, aber nicht immer angenehm bräunlich und erdgelb, oft sogar abstossend rauh und hart. Seine Stärke liegt in der Grösse der Auffassung, die naturgemäss am ehesten auf grossen Wandflächen zum Ausdruck kommt, in der vollendeten Sicherheit der Zeichnung auch der schwierigsten Verkürzungen, in der vollkommenen Herrschaft über den nackten Menschenleib. Nackte Gestalten hat er auf fast allen seinen Bildern gemalt, so ausgedehnt auch sein Darstellungsgebiet war. Wenn der Stoff es selbst nicht bedingte, wie bei der Geisselung (Mailand, Brera), der Taufe (Città di Castello, Stadtgalerie), dem Martyrium des Sebastian (ebendort, S. Domenico 1496), der Kreuzigung (Florenz, Akademie), so liebt er es, wie bei der Madonna mit dem Jesuskinde (Florenz, Uffizien) oder auf einem männlichen Bildnis (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie), im Hintergrunde wenigstens nackte Jünglinge, die stehen, sitzen oder liegen, aus Freude am unverhüllten menschlichen Körper, ohne jede Beziehung zum Thema anzubringen. Unbeschränkte Gelegenheit zur Wiedergabe des Nackten hatte er in einem wahrscheinlich im Auftrage Lorenzo Magnificos nach Angabe eines gelehrten Freundes des Mediceers in Florenz gemalten Bilde aus dem saturnischen Zeitalter: „Pan mit

---

[1]) *R. Vischer*, Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Leipzig, 1879. — *M. Cruttwell*, Luca Signorelli. London o. J.

seinen Begleitern" (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie) (Fig. 189). In einer arkadischen Landschaft mit einem römischen Triumphbogen im Hintergrunde sind neben zwei kleineren Nymphen im Mittelgrunde — übrigens genau nach dem Kompositionsschema der heiligen Konversationen — sechs lebensgrosse Aktfiguren zu einem idyllischen Konzert als Mitwirkende und Zuhörer, vereint: der bocksfüssige, jugendliche Pan, zwei junge, kräftige Burschen, der eine stehend, vom Rücken gesehen, der andere zu Füssen des Gottes hingeworfen, zwei derbe, wetterfeste Alte, auf Stäbe gestüzt, und ein schönes, jugendliches Weib. Frauenkörper malte Signorelli sonst selten. Seiner herben, spröden, männlichen Kunst entsprechen besser sehnige Jünglinge und Greise mit faltiger Haut, wie Hieronymus und Onuphrius.



Fig. 189 Fest des Pan von Luca Signorelli

Diesem, einer für den Künstler sehr charakteristischen Gestalt, begegnen wir mit Johannes d. T., einem Bischof und Laurentius am Thron der Maria auf dem vollendeten Andachtsbilde Signorellis im Dom zu Perugia vom Jahre 1484. Es war wohl die erste „mit so viel Liebe und Sammlung" wie sonst keine gefertigte Arbeit nach seiner Rückkehr in die Heimat, der 1491 ein grosser Marienaltar im Dom und eine Verkündigung in der Stadtgalerie (früher in S. Francesco) in Volterra und 1498 ein Altarwerk für S. Agostino in Siena folgten, von denen nur noch zwei Flügel mit Heiligengestalten in der Berliner Galerie erhalten sind. Von seinen Fresken sind die (restaurierten) Engel, Apostel, Evangelisten, Propheten und Kirchenväter in der Casa santa zu Loretto neben dem Bilde in Perugia seine bedeutendste Leistung vom malerischen Standpunkte. Sein um 1480 gemaltes Wandbild in der Sixtini-



Fig. 190 Chor der Seligen aus den Fresken von Signorelli im Dom zu Orvieto

schen Kapelle, das vorletzte der Freskenreihe, stellt das Ende des Moses dar in einer Reihe aufeinander folgender, kompositionell ziemlich unorganisch verknüpfter Scenen. Von dem Freskencyklus antik-mythologischen Inhalts, den Pandolfo Petrucci für seinen Palast in Siena bestellte, sind die von Signorelli herrührenden Teile grösstenteils verschwunden, die der Fresken vom Jahre 1497 in Montoliveto maggiore bei Chiusuri im Sienesischen, die das Leben des hl. Benedikt schildern, heute sehr beschädigt. Auf Grund dieser Arbeiten erhielt er 1499 den Auftrag, die von Fra Angelico begonnene Ausmalung der Kapelle der Madonna di S. Brizio (Cappella nuova) im Dom zu Orvieto zu vollenden. Selten haben sich solche Gegensätze in der Ausführung ein und desselben Werkes geeint. Die friedlichen, gottverklärten Gestalten Fiesoles blicken vom Gewölbe auf ein Geschlecht von Titanen an den Wänden. Der majestätisch furchtbare mittelalterliche Hymnus vom „Dies irae“ hat hier durch einen für diese Riesenaufgabe geradezu vorbestimmten Künstler einen tief erschütternden Ausdruck gefunden. Herrschaft und Sturz des Antichrist, die Auferstehung der Toten, der Chor der Seligen (Fig. 190) und der Sturz der Verdammten, Paradies und Hölle sind die Hauptbilder. „Da verlassen langsam und feierlich die Toten ihre Gräber, einige noch bemüht, aus der Erde hervorzusteigen, andere schon auferstanden und die Glieder wie nach langem Schlafe reckend und dehnend. Dort herrscht Jubel und Seligkeit. Kniee beugen sich, Hände legen sich aufs Herz, Arme heben sich dankbar gen Himmel. Im letzten Bild, der Hölle, ein athletisches Schauspiel! Schreckgestalten fliegen durch die Luft. Wilde Dämonen knebeln ihre Opfer und würgen sie wie mit ehernen Zangen. Nackte Körper winden sich



Fig. 191 Signorelli, Bildnis des Malers und des Fra Angelico Orvieto

in krampfhaften Zuckungen auf dem Boden, bäumen sich auf gegen rasenden Schmerz.“ — Wie eine Unterschrift unter dem grossen, 1504 vollendeten Werke seines Lebens wirkt auf dem Bilde des Antichrist des Malers eigene Gestalt mit betend gefalteten Händen, neben der er seinen Vorgänger bei der Arbeit, den frommen Dominikanermönch (Fig. 191), nicht vergessen hat. Diese Fresken, eine Schöpfung bis dahin ohnegleichen in Italien, bedeuten einen Höhepunkt in der Entwicklung einer bestimmten Seite der Frührenaissance und zeigen den Cortonesen als direkten Vorläufer Michelangelos, der in seinen Sixtina-Fresken auch äusserlich hier anknüpfte, indem er einzelne Motive und Gestalten, wie den Teufel mit dem Weib auf dem Rücken, in sein „Jüngstes Gericht“ übernahm. Alles, was Signorelli in seinem fast achtzigjährigen Leben vorher und nachher (Einsetzung des Abendmahls von 1512 im Dom, Madonna von 1515 in S. Domenico in Cortona) geschaffen, bleibt hinter den Bildern der Kapelle in Orvieto zurück.

Unberührt von dem realistischen Streben, wie es die umbro-florentinischen Wanderkünstler zeigen, blieb lange Zeit die volkstümlich-kirchliche Richtung der eigentlichen umbrischen Schule. Im alten Umbrien, in den stillen Waldthälern des oberen Tiber und seiner Nebenflüsse erhielt sich eine selbständige Ausdrucksweise, die mehr auf einer tiefen religiösen Empfindung, wie sie bei der Bevölkerung abgelegener Gebirgsgegenden anzutreffen ist, als auf dem frischen Erfassen des Lebens beruht. Hier war schon früh die Heimat religiöser Extase, hier war der Geburtsort und die einflussreiche Stiftung des Heiligen Franz von Assisi, dem die schwärmerische Richtung der umbrischen Malerei ähnlich zur Seite steht wie früher der heiligen Katharina von Siena die verwandte Stimmung der sienesischen. Zunächst malten die älteren, meist aus dem Handwerk hervorgegangenen Maler in Umbrien weiter umbrisch-sienesisch, d. h., im Geiste und nach den Ueberlieferungen der alten Kunst Andachtsbilder für die gläubige Gemeinde, die sich durch saubere Ausführung, ungebrochene, heitere Farben, reichen Goldzierat, kindliche Frömmigkeit auszeichnen, aber einen Mangel an Formensinn erkennen lassen. Eine Madonna mit Engeln, Heiligen und dem Donator von *Ottaviano Nelli* († 1444) in Gubbio (S. Maria nuova) dient dafür als Beispiel. Und selbst ein jüngerer Zeitgenosse dieses Malers, *Gentile da Fabriano* († vor 1450), der nicht nur in den seiner Vaterstadt benachbarten Orten viel gemalt hat, sondern weit herumgekommen ist auf seinen 1400 angetretenen Wanderungen, nach Brescia, nach Venedig, wo er im Dogenpalast arbeitete und der Lehrer Jacopo Bellinis wurde, nach Florenz und Rom, ist trotzdem sehr wenig beeinflusst von den neuen Kunstströmungen und Errungenschaften der Malerei Mittelitaliens, so dass sein in Florenz 1423 entstandenes Hauptwerk: eine Anbetung der Könige

(Akademie) (Fig. 192), ebenso wie seine von 1425 an folgenden Arbeiten in Perugia, Città di Castello und Rom (ein Altarwerk mit der Glorie der Maria in den Uffizien, eine Maria mit zwei Heiligen in Berlin) noch ganz den altertümlichen umbrischen Stil haben und damit seine Vorzüge, Anmut und Poesie. „Aveva la mano simile al nome“ hat Michelangelo von Gentile gesagt. Auch *Niccolo di Liberatore* (ca. 1430—1502) aus Foligno, als „Niccolo Alunno“ von Vasari in die Kunstgeschichte eingeführt, ist noch altertümlich, manchmal hart und hölzern, aber er zeichnet doch schon sicherer und richtiger und schildert lebendiger und wahrheitsgetreuer als die vorhergenannten. Zwei Madonnenbildern von 1458 (Diruta, S. Francesco) und von 1465 (Mailand, Brera) folgte 1466 sein schönstes Werk, eine Verkündigung (Perugia, Pinakothek) und Christus am Kreuz



Fig. 192 Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano

mit zwei Heiligen (Rom, Pinakothek des Vatikans), 1492 ein grosses Altarwerk mit Christi Geburt in S. Niccolo in Foligno. Voll Holdseligkeit ist der Engel Gabriel auf der Verkündigung, voll Lieblichkeit die Madonna vor ihrem Betpult unter einem Baldachin, ein Bild jungfräulicher Demut. Oben, über der Gartenmauer, umgeben von anmutigen Engelschören, schwebt Gott Vater, der die Taube des hl. Geistes entsendet; unten knieen die Donatoren, die Bruderschaft der Annunziata. Der Ton des Bildes ist klar und goldig, der Ausdruck der Gesichter innig und gefühlvoll, die Formen allerdings noch etwas leer und unausgebildet.

Niccolos Arbeiten aber zeigen doch schon, dass das Streben der Zeit nach kräftiger Auffassung und ausführlicher Darstellung der Wirklichkeit so tief in das allgemeine Bewusstsein eingedrungen war, dass man auch in den weltabgeschiedenen Waldthälern Umbriens sich ihm nicht zu entziehen vermochte. So

entstand dann eine Verschmelzung beider Elemente, der umbrischen Gefühlswärme und des Florentiner Realismus, in den Werken der jüngeren umbrischen Malerschule, die dem reichen Bilde der italienischen Kunst eine neue, durch Zartheit der Empfindung und Innigkeit des Ausdruckes anziehende Erscheinung hinzufügt.

Der Sitz dieser Schule ist die umbrische Hauptstadt Perugia, ihre frühesten Vertreter sind *Benedetto Buonfigli* und dessen Schüler, *Fiorenzo di Lorenzo.* Der Wandel bei dem ersteren vollzieht sich durch eine Berührung mit den Arbeiten Benozzos und Fra Filippos, des Domenico Veneziano und Piero della Francescas, am deutlichsten erkennbar in seinem Hauptwerk, dem Freskencyklus der Legende der Heiligen Ludwig von Toulouse und Herkulanus von Pisa im Stadthause von Perugia, wie an einer thronenden Madonna in der Pinakothek in Perugia, wo sich auch eine Verkündigung mit dem zwischen dem Engel und der Maria sitzenden St. Lukas befindet. Seine Vorzüge übertragen sich auf Fiorenzo, dem nur wenige Werke mit Sicherheit zugeschrieben werden können, u. a. eine Madonna mit den Apostelfürsten von 1487 in der Galerie in Perugia, werden sogar noch gesteigert zu grösserer Anmut, Lebendigkeit und Verschönerung der Formensprache, wahrscheinlich unter dem Einfluss desjenigen Künstlers, der das Haupt der Schule bildet.

Dieser Meister, der die Traditionen der umbrischen Schule mit den Ergebnissen seiner Florentiner Bildung in dem Schaffen eines langen und thätigen Lebens vereinigte, ist *Pietro Vannucci,* genannt *Pietro Perugino* (1446—1524). Geboren in Città della Pieve, einem kleinen umbrischen Städtchen, lernte er zuerst in der Heimat bei Buonfigli, später in Arezzo bei Piero della Francesca, suchte aber dann sich in der Werkstatt des Verrocchio in Florenz, wo er Lionardo da Vinci und Lorenzo di Credi kennen lernte, in der Oeltechnik, Formengebung und Komposition zu vervollkommnen. Florenz bildete auch zunächst, bis zum Beginn des neuen Jahrhunderts, die Hauptstätte seiner Wirksamkeit, wenn er auch dazwischen für Perugia und Rom arbeitete. Das sind seine besten Jahre. Eine tiefe, religiöse Schwärmerei waltet in allen seinen Bildern, der Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des Flehens und der Entzückung ist keinem anderen Meister in diesem Masse gelungen. Eine seltene Reinheit lebt in seinen Gestalten, und namentlich seine weiblichen und jugendlichen Köpfe mit dem sanften Oval, der hohen, klaren Stirn, den weichen Taubenaugen, der feinen, schmalen Nase und dem zierlich kleinen Mündchen sind von holdseliger Anmut. Auch das Ehrwürdige des Alters gelingt ihm wohl, und nur der Ausdruck männlicher Kraft, energischen Willens, thatfrischen Handelns geht ihm ab. Zudem sucht er seine ursprüngliche reine Temperatechnik immer mehr zu verbessern durch teilweise Vermischung der Farben mit Oel, um schliesslich zur eigentlichen Oelmalerei überzugehen. Seine Farbe gewinnt immer mehr Leuchtkraft und Schmelz, wird immer weicher und wärmer, ja oft leidenschaftlich glühend. Auf den steten Fortschritt in diesen Jahren aber folgt von der Wende des Jahrhunderts ab ein steter Niedergang bis zu der mit zitternder Greisenhand 1522 gemalten Anbetung des Kindes in Fontignano (jetzt in London, Southkensington-Museum), wo er bald nach der Vollendung dieses Bildes der Pest erlag. Von vornherein auf ein ziemlich enges Gebiet, die Darstellung des Marienlebens, beschränkt, kam er nämlich bald zu einer stereotypen Darstellung, in der er nicht nur dieselben Köpfe, denselben Ausdruck, auch die gleichen Stellungen und Bewegungen unermüdlich wiederholte. Dadurch erhielten seine hingebenden Gestalten häufig etwas Gemachtes, selbst Uebertriebenes, und wenn auch in der Durchbildung die Sorgfalt des Meisters sich nicht verkennen lässt, wenn namentlich das Kolorit vortrefflich bleibt, so giebt es doch kaum etwas Unerfreulicheres, als die handwerksmässig vorgetragene Sentimentalität, die sich in vielen seiner Bilder findet. Vieles davon mag freilich

auf Rechnung seiner Gehilfen und Schüler kommen, deren Mitarbeit bei der massenhaften, durch gesteigerte Nachfrage hervorgerufenen Produktion gewiss sehr bedeutend war. Denn Peruginos Gefühlsseligkeit in moderner florentinischer Fassung entsprach durchaus dem Publikumsgeschmack, war nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich und in Spanien gesucht.

Seiner frühen Zeit gehört ein Temperatondo an, die Madonna mit zwei Engeln und den Heiligen Katharina und Rosa (Paris, Louvre), in seiner Befangenheit noch an die umbrisch-sienesische Kunst erinnernd und doch in Haltung und Ausdruck der schwärmerischen Gestalten den Typus aller seiner späteren heiligen Frauen fixierend. In das Ende der achtziger Jahre, also in die Blütezeit des Künstlers, fällt das Fresko der Schlüsselübergabe Christi an Petrus in dem schon mehrfach erwähnten Cyklus der Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle in Rom, an dem florentinische und umbrische Künstler im Wetteifer und Austausch ihrer Vorzüge geschaffen haben. Das nächste, das erste datierte Bild, ist eine von weihevoller Stimmung erfüllte Anbetung des Kindes, eins von den wenigen in ursprünglicher Form erhaltenen Altarwerken seiner Hand (Sammlung Torlonia, Villa Albani). Unter einer Halle, die sich gegen eine sanfte Berglandschaft öffnet, knieen die Eltern und zwei Engel im Halbkreis um das Christkind; auf den Seitentafeln haben sich links Johannes d. T. und der Erzengel Michael, rechts Johannes d. E. und der Ritter Georg in ehrfurchtsvoller Entfernung anbetend genaht. Ueber dem Beginn des Erlösungswerkes zeigt sich auf den Seitentafeln seine Verkündigung und in einer Lünette über dem Mittelbilde seine Vollendung: Christus am Kreuz, das Magdalena umklammert, zwischen Maria und Johannes. Das Bild ist 1491 gemalt, als Perugino in Rom weilte, um den Palast des Giuliano della Rovere (Papst Julius II.) mit Wandbildern zu schmücken, die heute verloren sind. Es folgen dann eine Madonna mit dem Täufer und Sebastian in den Uffizien (Fig. 193), dem eine ganz ähnliche mit Jakobus und Augustinus von 1494 in S. Agostino in Cremona entspricht, und die tief empfundene Pietà in der Akademie zu Florenz; 1494 ist auch das angebliche Selbstbildnis in den Uffizien datiert, dem die ausdrucksvollen Köpfe zweier Vallombrosaner Mönche in der Akademie zu Florenz sich anreihen, 1495 die Grablegung im Palazzo Pitti, klar und grossartig angeordnet, trefflich gemalt und von innigem Ausdruck des Schmerzes, 1496 eine



Fig. 193 Madonna mit dem Täufer und S. Sebastian von Pietro Perugino (nach Photographie Anderson)

Madonna mit Heiligen in der Galerie des Vatikans. Von den Wandgemälden ist aus dieser guten Zeit des Meisters besonders bemerkenswert der Crucifixus (Fig. 194) in S. Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz, 1496 vollendet, wegen der Einheit der landschaftlichen Stimmung und des schmerzerfüllten Ausdrucks der Figuren; auch die farbenprächtige Tafel der Münchener Pinakothek: Maria erscheint dem hl. Bernhard gehört hierher. Dagegen zeigen die Wand- und Deckenbilder im Cambio (Gerichtshalle der Wechsler) in Perugia (1499—1500) — am Gewölbe Planeten und Zeichen des Tierkreises, an den Wänden die weltlichen Tugenden mit ihren Vertretern aus dem klassischen Altertum und Gottvater mit Propheten und Sibyllen und endlich Geburt und Verklärung Christi — schon einen künstlerischen Rückgang, Wiederholungen eigener und Anlehnungen an fremde Schöpfungen neben der von Gehilfenhänden herrührenden, lässigen Ausführung einzelner Teile. Das aus humanistischen



Fig. 194 Crucifixus mit Heiligen Fresko von Perugino in S. Maria Maddalena dei Pazzi zu Florenz

Gedankenkreisen hervorgegangene, dem Künstler vorgeschriebene Thema einzelner Bilder entsprach auch nicht seinen Fähigkeiten, was man ebensogut an dem 1505 für das „Studio" der Herzogin von Mantua, Isabella von Este, ausgeführten Kampf Amors mit der Keuschheit ersehen kann, das bedeutend abfällt gegen die zu demselben Cyklus gehörigen Bilder Mantegnas und selbst Lorenzo Costas. Selten nur erhob sich unter den schnellfertigen und schablonenmässigen Werkstatterzeugnissen der letzten zwei Jahrzehnte seiner Thätigkeit wieder eines zu der früheren Höhe, wie die grosse Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen in der Akademie in Florenz und die Anbetung des Kindes in der Nationalgalerie in London. Interessant ist die aus Perugia ins Museum in Caen gelangte Vermählung Mariä, weil Peruginos grosser Schüler Raffael das Bild in seinem „Sposalizio" wiederholt und — übertroffen hat. Raffael war pietätvoll genug, als er die Arbeit in den Stanzen des Vatikans begann, die Deckenmalereien seines Lehrers, der 1507 in den päpstlichen Gemächern gemalt hatte, in dem

Raum zu schonen, der nach dem weltberühmten Wandgemälde des Urbinaten „Saal des Burgbrandes" heisst.

Peruginos Schulgenosse und Gehilfe in Rom, *Bernardino Betti*, genannt *Pinturicchio*[1]) (geb. um 1445 in Perugia, gest. in Siena 1513) ist hauptsächlich Freskomaler, insbesondere Dekorationsmaler. Tafelbilder hat er nur wenige gemalt; sie verkörpern in vollkommener Unterwerfung unter die Lehre der Schule vortrefflich das umbrische Kunstideal, sind sorgfältig durchgeführt und frisch und reich in der Farbe. Diese ist etwas kühler als bei Perugino, ebenso wie Pinturicchio zwar herzlich und innig, aber nicht süsslich und schwärmerisch ist. Er ist überhaupt weniger religiös als lebensfreudig, er hat keine grossen Gedanken, aber er plaudert gern und viel, er liebt genrehafte Scenen und reiches ornamentales Detail, das seine im wesentlichen dekorative Begabung für Zeichnung und Farbe in glänzendem Lichte zeigt. Mit Perugino zusammen malte er in der Sixtinischen Kapelle Mosis Reise und die Taufe Christi, dann allein Leben und Wunder des hl. Bernhard in der Capella Buffalini in S. Maria Araceli auf dem Kapitol (um 1464), Fresken, die durch Feuchtigkeit und Uebermalungen sehr gelitten haben, während die in Chiaroscuro ausgeführte Ornamentik fast ganz zerstört ist. Nachdem er dann wiederum mit Perugino zusammen im Palazzo Colonna in Rom für den Kardinal Giuliano della Rovere thätig gewesen und für Domenico della Rovere im Palazzo de' Penitenzieri gearbeitet hatte — hier wie dort sind nur wenige rein dekorative, durch Grazie und Phantasiereichtum ausgezeichnete Malereien auf uns gekommen — erhielt er von Alexander VI. bald nach dessen Krönung zum Papste (26. Aug. 1492) den Auftrag zur Ausmalung des von dem Borgiasprössling eingerichteten, nach seinem Familiennamen genannten Appartamento Borgia, einer Flucht von sechs Zimmern unter den Raffaelischen Stanzen im Vatikan[2]). In drei Jahren, von 1492—95, hat der Künstler den umfänglichen malerischen Schmuck von fünf dieser Räume höchst wahrscheinlich mit Hilfe vieler Schüler und Genossen vollendet. Die Säle sind nach mannigfachen bis fast zur Vernichtung führenden Schicksalen seit 1891 wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt worden. Im Saal der Mysterien, im zweiten Gemache, sind die verschiedenen Heilswunder: Verkündigung, Geburt, Anbetung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, Ausgiessung des hl. Geistes und die Himmelfahrt Mariä dargestellt. Im folgenden, der Glanzleistung der Gesamtarbeit, der Sala dei Santi, werden die Geschichten von der unschuldig verfolgten Susanna, der glücklich erretteten Barbara, der anmutig disputierenden Katharina, von den alten Einsiedlern Antonius und Paulus, von der Heimsuchung Mariä und dem Martyrium Sebastians im Märchenerzählertone vorgeführt. An den dritten Saal stossen der der freien Künste mit den Vertreterinnen derselben, der Saal des Credo und der der Sibylle mit Aposteln, Propheten und Sibyllen und den sieben Planeten im Verein mit der Astronomie an der Decke. Zu diesen Wandbildern, die Pinturicchio besonders auch als hervorragenden Landschafter zeigen, gesellt sich die fast unerschöpfliche Fülle der Verzierungsmotive an den Decken, in denen zum erstenmal ein neues Ornament auftritt, die Grottesken, ein anmutiges Spiel phantastischer Gestalten und Formen, so genannt nach ihren Vorbildern, den damals in den antiken Ruinen, Gräbern und Grotten in Rom entdeckten Dekorationsmustern. Das blendende Gold und der leuchtende Azur der Malereien ergiebt mit den bunten Pavimenten, marmornen Friesen und Thür-

---

1) *E. Steinmann*, Pinturicchio. Bielefeld und Leizpig, 1898, mit Angabe der übrigen Litteratur. *Boyen d'Agen*, Pinturicchio, le peintre des Borgia. Paris, 1901.

2) *F. Ehrle* et *H. Stevenson*, Les Fresques du Pinturicchio dans les Salles Borgia au Vatikan. Rome, 1898.

gewänden, polychromen Kaminen ein Meisterstück pompöser Dekoration, deren wunderbare Gesamtwirkung den Mangel an Sorgfalt im einzelnen übersehen lässt. — Im Jahre 1501 erfolgte die Ausmalung der Baglioni-Kapelle (Cappella bella) in S. Maria maggiore in Spello, heute sehr verblasst. Man sieht an der Decke die vier Sibyllen, an den Wänden die Verkündigung, Anbetung der Hirten und den zwölfjährigen Christus im Tempel. Darauf beschloss der Meister in S. Maria del Popolo, wo er schon seit 1498 in der Katharinenkapelle, dann in den Kapellen der Rovere eine Anbetung u. a. gemalt hatte, durch den Gewölbeschmuck des Chors der Kirche (um 1505), eine Krönung Mariä mit Kirchenvätern, Evangelisten und Sibyllen, seine Thätigkeit in Rom. Inzwischen, 1502, hatte den Vielbeschäftigten nämlich ein neuer Auftrag nach Siena gerufen, wo er bis 1508 sein Hauptwerk schuf, zehn grosse Fresken: Scenen aus dem Leben des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius Piccolomini) in der sogen. Bibliothek des Domes. Eingefasst werden diese Momente aus dem Leben des „apostolischen Wanderers“ von einer sehr glücklich erfundenen architektonischen Umrahmung, deren Pfeiler mit einer Ornamentik von fast sinnverwirrender Pracht übersponnen sind. In den historischen Darstellungen aber konnte der Künstler seinem Erzählertalent freien Lauf lassen. Das Leben des Papstes ist zur anmutigen Fabel, zur „Novelle“ geworden, in der die Kapitel: In Piombino, Dichterkrönung in Frankfurt a./M., Heiligsprechung der Katharina (mit dem Selbstbildnis des Künstlers), Aeneas als Gesandter beim König von Schottland (Fig. 195), wohl die anziehendsten sind. — Von den Fresken im Palazzo Petrucci in Siena hat sich nur eins (in der Nationalgalerie in London) erhalten: Penelope, wie sie am Webstuhl sitzt und den Besuch der Freier empfängt, während der „Vielgewanderte“ in der Thür sichtbar wird — bis auf ganz geringe antike Einzelheiten ein treues Abbild zeitgenössischen italienischen Lebens!

Ein Schüler Peruginos und Pinturicchios und Mitschüler Raffaels, *Giovanni di Pietro*, gewöhnlich *lo Spagna* (der Spanier) genannt (gest. 1530), war hauptsächlich in Spoleto thätig, wo im Palazzo publico ein Fresko, die Madonna mit Heiligen, von ihm sich findet. Dieses, wie eine Anbetung des Kindes aus Ferentillo bei Spoleto in Berlin, eine Madonna in der Galerie in Perugia, ein Madonnenaltar von 1516 in der Unterkirche von Assisi zeigen eine Mischung der Stilelemente der drei genannten Künstler.

Ebenso wichtig, ja vielleicht noch wichtiger als Umbrien für die Entwicklung der italienischen Malerei im Quattrocento wurde eine andere Stätte der Kunstpflege in Oberitalien, Padua. Was Padua an bedeutenden malerischen Werken der vorangegangenen Periode besitzt, stammte, wie wir gesehen haben, ausschliesslich von fremden Künstlern. Den Grund zu einer selbständigen paduanischen Malerei von einschneidender, der toskanischen völlig ebenbürtiger Bedeutung legte im 15. Jahrhundert *Francesco Squarzione* (1394—1474) durch die Errichtung einer bald vielbesuchten Malerschule in Padua. Ursprünglich Schneider und Kunststicker, hatte er auf einer Reise in Griechenland antike Skulpturen und Zeichnungen danach gesammelt. Diese dienten nun in seiner um 1430 errichteten Malerwerkstatt als Vorlagen beim Unterrichte der Schüler. Diese seine Lehrmethode, dieser humanistische Kunstunterricht entsprach der gelehrten Atmosphäre der hochberühmten Universitätsstadt. An der Hochschule wurde das Studium der Antike und die wissenschaftliche Begründung der Perspektive mit Fleiss betrieben. Das wirkte auch auf die künstlerische Produktion. Man merkt den paduanischen Gemälden ebensogut den Boden ihrer Entstehung an, wie man in den gleichzeitigen Florentiner Bildern das freie, vielbewegte Leben eines grossen und mächtigen Gemeinwesens spürt. Dieser unmittelbare Zug zum Leben ist in den Paduaner Bildern wenig zu bemerken. Dagegen herrscht eine antiki-



Fig. 195 Aeneas Piccolomini als Gesandter beim König von Schottland Fresko von Pinturicchio in der Dombibliothek zu Siena

sierende Richtung vor; das Studium des menschlichen Körpers wird durch die antike Plastik vermittelt, und wo nicht die nackte Gestalt selbst am Platze ist, wird das Aeusserliche: Kostüm, Schmuck, Gewandung, Architekturen und ihr reicher ornamentaler Schmuck der Antike entnommen. Dabei musste die Anmut und Weichheit, die bei der norditalienischen Malerei von alters her in Blüte steht, für eine Zeitlang zurücktreten und einem scharfen, oft herben Ausdruck, einer plastischen Bestimmtheit der Formen Platz machen. Diese Tendenz herrschte im 15. Jahrhundert um so unbedingter vor, als auch der hervorragendste Florentiner Künster, der von 1444 ab in fast zehnjährigem Wirken zahlreiche Werke für Padua schuf, Donatello, einem durchaus verwandten Streben anhing.

Squarziones Bedeutung beruht mehr auf seiner Thätigkeit als Lehrer und Unternehmer als auf eigenen künstlerischen Fähigkeiten. Nur zwei Werke seines Namens sind bekannt, eine Glorie des hl. Hieronymus von 1452 in der Paduaner Galerie und eine Madonna im Berliner Museum, beide sehr ungleich, letztere an die Reliefkompositionen Donatellos sich anlehnend. Squarzione hatte angeblich 137 Schüler, doch nur eines einzigen wegen hat seine Werkstatt ewigen Ruhm erlangt. Dieser eine, *Mantegna,* wurde der Herrscher und Führer der norditalienischen Kunst und gilt uns als einer der grössten Künstler dieses Jahrhunderts.

Andrea Mantegna[1]) ist 1431 in Vicenza geboren und wurde als zehnjährige Waise von Francesco adoptiert. Schon mit seinen frühesten Leistungen, einem Fresko in der Lünette des Hauptportals von S. Antonio mit dem hl. Berhardin und Antonius von 1452 und zwei Bildern aus dem Jahre 1454, dem Lukasaltar in der Brera in Mailand und der hl. Eufemia im Museum in Neapel überragt er Lehrer und Mitschüler durch den Sinn für Monumentalität, Verständnis der Perspektive, energische plastische Durchbildung in den Köpfen und der Gewandung. Um die gleiche Zeit entstanden die grossen dramatischen Kompositionen, die seinen Ruf in ganz Italien begründen sollten, die Fresken in der Christophoruskapelle der Kirche der Eremitani in Padua (1454 bis 1459). Die beiden Wände der Kapelle sind in drei Reihen übereinander mit je sechs Bildern aus dem Leben des hl. Jakobus und Christophorus geschmückt. Die Einteilung wird durch Pilaster und Friese gegeben, die auf dunklem Grunde von Putten umspielte Fruchtschnüre zeigen; am Scheitel des spitzbogigen oberen Feldes spannen Genien eine Guirlande über die Fläche hinweg. An der rechten Wand tritt eine strengere architektonische Umrahmung mit trefflich gemaltem Gebälk hervor. Mantegna begann an der linken Wand oben mit der Berufung der Söhne Zebedäi und der Vertreibung der Dämonen durch den hl. Jakobus. Den bedeutenden Stilunterschied zwischen diesen Bildern und denen des Mittelfeldes: Jakobi Taufe des Hermogenes und sein Verhör vor Herodes Agrippa und der unteren Reihe: Gang Jakobi zum Richtplatz und sein Martyrium (Fig. 196) hat man dadurch zu erklären gesucht, dass nicht Mantegna, sondern sein Mitschüler *Niccolo Pizzolo* die oberen Bilder gemalt hat, doch ist wohl nur eine gewisse Zeit zwischen der Ausführung der oberen und der folgenden verstrichen, während der Mantegna im Studium der Perspektive, der Architektur, der Körperverhältnisse erstaunliche Fortschritte gemacht hatte. Squarziones Schule bildete ja nicht den einzigen Nährboden der Kunst in Padua. Von den fremden Künstlern, die damals dort ausser Donatello thätig waren, Paolo Uccello, Jacopo Bellini, wird er wohl ebenso grossen Nutzen gezogen haben, wie aus dem Unterricht seines eigentlichen Lehrers. Sein bis dahin

[1]) *H. Thode,* Mantegna. Bielefeld und Leipzig, 1897. — *Ch. Yriarte,* Mantegna. Paris, 1901. — *P. Kristeller,* Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig, 1902.

entwickelter Stil wird charakterisiert durch ausdrucksvolle, fest auf dem Boden stehende Gestalten voll Kraft und Geschmeidigkeit, die wie aus Stein gemeisselt oder in Bronze gegossen sind, durch die mit vollendeter Kunst konstruierte, aus genauer



Fig. 196 Das Martyrium des hl. Jakobus Fresko von Mantegna in Padua (nach Photographie Anderson)

Kenntnis antiker Denkmäler heraus erfundene Architektur und die gesetzmässige Uebereinstimmung beider nach dem Standpunkt der Figuren in den verschiedenen Raumschichten. In den beiden unteren Scenen zeigt sich seine Sicherheit in der



Fig. 197 Madonna von Andrea Mantegna (nach Photographie Anderson)

perspektivischen Verkürzung darin, dass er entsprechend dem Gesichtspunkt des Beschauers den Augenpunkt unter die Ebene des Bildes verlegt hat, so dass nur die vorderen, etwas in Untersicht gegebenen Figuren ganz zu sehen sind, die Füsse und Beine der tiefer im Bilde stehenden aber allmählich verschwinden. Das Geländer vor dem Bilde mit der Hinrichtung des hl. Jakobus, über das ein römischer Soldat lässig gebeugt ist, um zuzusehen, wie ein Scherge mit dem Fallbeil den am Boden liegenden Heiligen köpfen will, während auf der anderen Seite ein Offizier in Begleitung eines Mohren sein unruhiges Pferd zügelt, ein anderer auf einem Schimmel, gleichgültig nach hinten gewandt, mit einigen Fusssoldaten nur auf die Rückkehr nach der Stadt wartet, ist ein geniales Mittel, die Raumtäuschung zu erhöhen. Die Landschaft, ein kahler, felsiger Hügel mit einer Burg auf der Spitze, der hier, im Gegensatz zu den Strassenprospekten, die Scenerie bildet, entspricht, wie auch auf späteren Bildern des Meisters, völlig seinem „steinernen Stil" in der Hervorhebung der Terrainbildung, der Blosslegung gleichsam des Knochengerüstes der Erde. Von den Bildern der Christophoruslegende an der rechten Wand, die, ebenso wie die Deckendekoration *Pizzolo, Bono da Ferrara, Ansuino da Forli* und andere Schüler Squarziones ausführten, rühren von Mantegna nur die beiden untersten her: das Martyrium des Heiligen und seine Wegschleppung. Die Perspektive drängt sich hier nicht mehr so absichtsvoll in ihrer Künstlichkeit vor, an die Stelle des römischen Kostüms sind Zeittrachten getreten, die Köpfe sind lebendiger und bildnismässiger, die farbige Behandlung ist malerischer. Das letztere ist vielleicht dem Verkehr mit den Bellinis zuzuschreiben, deren Haupt, der alte Jacopo, 1453 Mantegnas Schwiegervater geworden war. Bevor der Meister einem schon 1456 an ihn ergangenen Rufe an den Hof Ludovico Gonzagas, des Markgrafen von Mantua, Folge leistete, hat er noch mehrere Tafelbilder vollendet: ein grossartiges Altarbild in leuchtenden Farben für S. Zeno in Verona, die Madonna auf einem reichgeschmückten, von singenden und musizierenden Putten umgebenen Thron, je vier Heiligen auf den Seitenbildern und der Kreuzigung, dem Gebet in Gethsemane und der Auferstehung an der Staffel (das erste im Original im Louvre, die beiden anderen in Tours), ferner eine Maria mit dem Kinde und Putten

mit den Leidenswerkzeugen auf dem Rahmen, die psychologische Charakterstudie einer Darstellung im Tempel in Halbfiguren (Berlin, Kgl. Gemäldegalerie), eine Anbetung der Könige (bei Lord Ashburnham in London) und endlich ein für seinen neuen Gönner ausgeführtes kleines Triptychon: Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und Himmelfahrt Christi, ein Kleinod der Feinmalerei, in der Tribuna der Uffizien in Florenz. Aus der ersten Mantuaner Zeit stammen wahrscheinlich: ein malerisches Seitenstück zu Donatellos Drachentöter an Or San Michele in Florenz, der hl. Georg in der Akademie in Venedig, eine Verkörperung des Ideals der norditalienischen Kunst, und ein hl. Sebastian in der Wiener Gemäldegalerie mit einer griechischen Inschrift. Während eines Aufenthaltes in Florenz im Sommer 1466 ist seine anmutige Madonna (Fig. 197) mit dem Kinde entstanden, das einzustimmen scheint in den Sphärengesang der Engel, deren allerliebste Flügelköpfchen die zärtliche Gruppe im Kranze umschliessen (Mailand, Brera). Unterbrochen von kurzen Aufenthalten in Pisa und Bologna, ging dann die Ausmalung eines Zimmers des Castello di Corte (Palazzo Ducale) in Mantua vor sich. Die „camera degli sposi" (der Ehegatten) heisst es nach den Porträtgruppenbildern Mantegnas, die in lebensgrossen Figuren an der Kaminwand den Marchese nebst seiner Gemahlin, Barbara von Brandenburg, inmitten ihrer Familie, ihrer Freunde und ihres Hofstaates, an der Thürwand eine Begegnung des Herzogs mit seinem Sohne, dem Kardinal Francesco, vor der Stadt darstellen. In dem Raum über der Thür halten reizende Genien eine Tafel mit einer lateinischen Widmung des Künstlers an den Besteller und dem Jahr der Vollendung, 1474. Die Decke enthält, von einer prachtvollen Ornamentik eingerahmt, Putten, antike Kaiserbildnisse und mythologische Scenen; die Mitte (Fig. 198) aber wird von einer durchbrochenen Balustrade gebildet, in so täuschender Verkürzung gemalt, dass sie eine runde Oeffnung, durch die der blaue Himmel ins Zimmer schaut, zu umschliessen scheint. Auf der Balustrade steht eine Blumenvase, sitzt ein Pfau, und über sie hinweg, ins Zimmer hinein, blicken Dienerinnen der fürstlichen Familie, darunter eine Mohrin; an dem Geländer herum aber klettern drollige Flügelbübchen in mut-

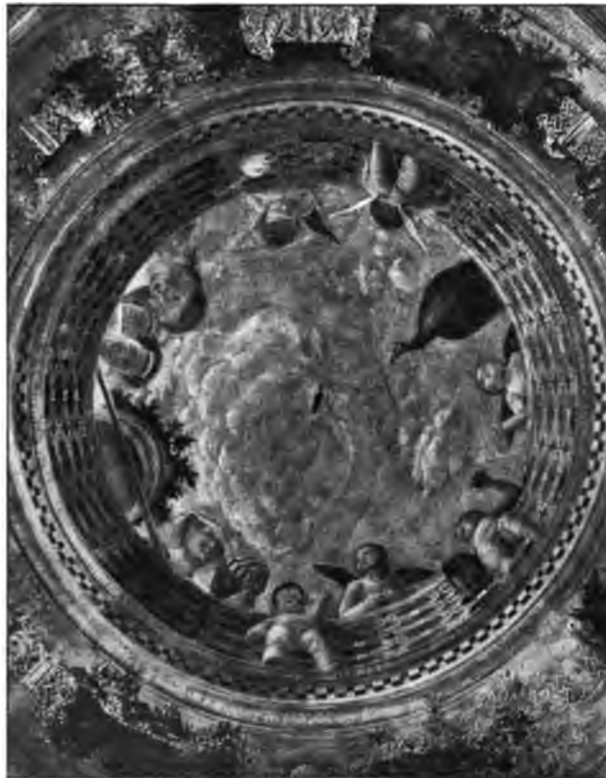


Fig. 198 Mitte der Decke in der Camera degli Sposi im Palast zu Mantua von Mantegna

willigem Spiel. Das Prinzip dieses bis zur vollkommenen optischen Täuschung geführten perspektivischen Kunststücks, das hier nur wie ein launiger Scherz wirkt, ist, wie wir gesehen haben (S. 186), von Melozzo da Forli in grossartiger Weise ernsthaft ausgebildet worden, bis es Correggio zur Vollendung führte. — In die Zeit der Fertigstellung des heute zerstörten Wandschmucks der Belvederekapelle im Vatikan in Rom (1488—90) sind eine Madonna im Steinbruch (Florenz, Uffizien) und ein von Engeln betrauerter Christus (Kopenhagen, Museum) zu versetzen. Nach der Rückkehr nach Mantua, wo inzwischen schon ein zweiter Nachfolger Ludovicos, dessen Enkel Francesco, zur Regierung gekommen war und Isabella von Este geheiratet hatte, vollendete der Meister einen früher begonnenen Bildercyklus, den Triumphzug Cäsars (Schloss Hampton Court bei London), dessen neun Abteilungen Goethe in klassischer Weise geschildert hat, eine auf eindringlichem Studium der Ueberlieferungen und Monumente begründete Wiederbelebung der antiken Kultur in völlig frei erfundenen Gestalten. Der gleichen Ideenwelt entstammten auch die beiden antiken Allegorien, die die geistreiche und kunstfreundliche junge Mantuaner Herzogin für ihr Privatgemach von ihm malen liess, der Parnass und der Sieg der Weisheit über die Laster (Paris, Louvre) (Seitenstücke von Perugino und Lorenzo Costa). In das letzte Dezennium des 15. Jahrhunderts fallen schliesslich drei grosse Altarbilder, die Madonna della Vittoria (Paris, Louvre) mit dem Stifter Francesco Gonzaga, dessen Niederlage gegen Karl VIII. von Frankreich am 6. Juli 1495 damit in einen Sieg verkehrt wurde, von 1496, eine Madonna in der Glorie von 1497 (Mailand, Sammlung Trivulzi) und eine Madonna mit dem Täufer und Magdalena (London, Nationalgalerie), auch ein in kühnster perspektivischer Verkürzung, mit einer grausam zu nennenden Naturwahrheit wiedergegebener Leichnam Christi, von Maria und Johannes beweint (Mailand, Brera). Von den heidnischen Stoffen, die den Künstler in seinen Mussestunden viel beschäftigten — er verstand die lateinische Sprache und hatte, woran das Bildnis Scarampis in der Berliner Galerie erinnert, in Padua wie in Florenz viel in gebildeten und gelehrten kunstliebenden Kreisen verkehrt — wandte er sich im Alter wieder zu religiösen. Und in ihrer Behandlung ist ein tiefer Schmerz und eine weltabgekehrte Schwermut zu erkennen. Ob der gewaltige Dominikanermönch Savonarola, der auch in Norditalien predigte, ihn so erschüttert, oder ob häusliche Schwierigkeiten es bewirkten, wissen wir nicht. Thatsache ist, dass er in Not und Sorgen am 15. September 1506 starb, nachdem er vergebens versucht hatte, das kostbarste Stück seiner Antikensammlung, eine Faustinabüste, zu veräussern.

Dieselben Phasen seiner inneren Entwicklung lassen sich auch an seinen Kupferstichen beobachten. Die Anfänge des Kupferstichs [1]) gehören in eine Geschichte der deutschen Kunst, nachdem Vasaris Erzählung von seiner Erfindung durch den Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra als Irrtum erkannt worden ist. Ob die ältesten Florentiner Stiche älter sind als die frühesten Blätter Mantegnas, ist auch noch zweifelhaft. Jedenfalls ist Mantegna [2]) der Hauptmeister der italienischen Stecherkunst des 15. Jahrhunderts und der hervorragendste Maler-Stecher der italienischen Renaissance, dessen Technik — zur Modellierung sind nur Schrägstriche, keine Kreuzlagen verwendet — von der Florentiner, noch mehr von der deutschen Stichweise der Zeit abweicht. Von den 24 Blättern, die man ihm nachweist, schliessen sich die ältesten: eine Geisselung, Christi Höllenfahrt,

---

[1]) *F. Lippmann,* Der Kupferstich. Berlin, 1893.

[2]) *F. Portheim,* Mantegna als Kupferstecher. Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen. VII, 214.

Kreuzabnahme an die Eremitanifresken und die Tafelbilder aus dieser Zeit an, zwei Scenen aus dem Triumph Cäsars begleiten den gleichnamigen Bildercyklus, zwei Bachanale und zwei Kämpfe mit Seegottheiten voll urwüchsiger Kraft und gewaltig sich äussernder Lebensfreude entsprechen seinen antik-mythologisch-allegorischen Bildern, eine ergreifende Maria mit dem Kinde, eine vom wildesten Weh erzitternde Grablegung (Fig. 199) und sein letzter Kupferstich, der dem Grabe mit der Siegesfahne entstiegene Erlöser des Menschengeschlechts zwischen dem Namensheiligen des Künstlers



Fig. 199 Grablegung Christi Kupferstich von Mantegna

und dem hl. Longinus, der leidvollen Stimmung der letzten Jahre, als der der Natur, der Kunst und Wissenschaft zugewandte Meister im Glauben Trost suchte.

Mit dem Tode Mantegnas erlosch das Kunstleben Paduas. Aber die von ihm ausgestreute Saat blühte an anderen Orten auf. Seinen Einwirkungen konnte sich keine der oberitalienischen Schulen entziehen, auch nicht die selbständigste, die von Venedig.[1])

Der Aufschwung der venezianischen Malerei im 15. Jahrhundert erfolgte nicht ganz aus eigener Kraft, aus den einheimischen Werkstätten heraus, die in handwerksmässigem Betriebe die Traditionen der byzantinisierenden Kunst des 14. Jahrhunderts bis tief hinein ins folgende Säkulum pflegten, sondern durch

---

[1]) *B. Berenson*, The Venetian Painters of the Renaissance. New-York und London, 1898.

einen Anstoss von aussen. *Vittore Pisano* aus Verona und *Gentile da Fabriano*[1]) aus Umbrien, (vergl. S. 190), zu Beginn des 15. Jahrhunderts berufen, den grossen Ratssaal des Dogenpalastes mit Schildereien aus der Geschichte der Stadt zu schmücken, brachten ein neues, fruchtbringendes Element in die Malerschule Venedigs. Unter dem Einfluss ihrer Thätigkeit, allerdings auch unter dem der



Fig. 200 Aus dem Altarwerk von Giovanni und Antonio da Murano in der Akademie zu Venedig

Skulptur des Trecento und Quattrocento, Donatellos namentlich, wurden Mitglieder zweier venezianischer Malerfamilien, der *Vivarini* und der *Bellini,* zu Führern der Malkunst Venedigs.

Der älteste der Vivarini, *Antonio,* hatte in Murano seine Arbeitsstätte, wo er zunächst mit einem Genossen, *Giovanni da Allemagna* (Johannes dem Deutschen) prunkvolle, mehrteilige Altarwerke, noch völlig gotischen Aufbaues, mit

---

[1]) *A. Venturi,* Gentile da Fabriano und Vittore Pisano, Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen. XVI, 65.

vielem Zierat und reicher Vergoldung fertigte, wie den von 1443 in S. Zaccaria in Venedig, die grosse Krönung Mariä in S. Pantaleone von 1444 und ein Triptychon von 1446, das die Akademie besitzt, mit der Madonna auf der Mitteltafel und den vier Kirchenvätern auf den Flügeln (Fig. 200). Die beiden Muranesen — sie bezeichneten ihre gemeinsamen Arbeiten gewöhnlich: IOHANNES ET ANTONIVS DA MVRANO — trennten sich später. Antonio verband sich mit seinem Bruder *Bartolommeo.* Ihr gemeinschaftliches Werk ist ein Altar von 1450, eine Madonna mit Heiligen, die aus der Certosa von Venedig in die Berliner Galerie kam. Nach vierzehn Jahren waren sie wieder getrennt; der jüngere Bartolommeo war dem Bruder überlegen. Zwei selbständige Arbeiten seiner Hand, eine Madonna mit dem Jesuskinde im Palazzo Colonna in Rom von 1471 und eine Madonna mit dem Gnadenmantel in S. Maria Formosa in Venedig von 1472 zeigen es, zugleich aber auch, was Bartolommeo von den Paduanern gelernt hat. Der dicke Goldschmuck ist verschwunden, auf ein plastisches Herausarbeiten der Körperformen ist eifriges Studium verwandt.



Fig. 201 Porträt von Antonello da Messina (nach Photographie Hanfstängl)

Das Haupt der *Bellini, Jacopo,* folgte seinem Lehrer Gentile da Fabriano, nachdem dieser seinen Auftrag in Venedig 1420 zu Ende geführt hatte, nach Florenz als Gehilfe, zu einer Zeit, da dort durch Donatello und Masaccio eine neue Kunstrichtung begründet wurde. Mit gänzlich neuen Eindrücken kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er eine lebhafte, auf ganz Norditalien sich erstreckende Thätigkeit entfaltete. Gegen das Ende seines Lebens finden wir ihn in Padua, wo er seine Tochter dem Mantegna zur Frau gab. Besser als die wenigen seiner erhaltenen Gemälde gestatten uns zwei Skizzenbücher im British Museum in London und im Louvre in Paris ein Urteil über ihn. Scenen der Bibel und der Heiligenlegende wechseln darin ab mit frisch erfassten Bildern aus dem täglichen Leben der Strasse, die eine besondere Freude an der bunten Wirklichkeit bekunden, eine Schilderungslust, die auf seine Nachfolger sich übertragen hat.

Nun trat *Antonello da Messina* (1444—93) in Venedig auf. Er hatte die von den Brüdern van Eyck um die Mitte des 15. Jahrhunderts ausgebildete Oeltechnik an der Quelle, in flandrischen Werkstätten, studiert und war, wohl als er nach seiner Rückkehr in die Heimat Sizilien dort nicht die erhoffte Anerkennung und Beschäftigung fand, 1473 nach Venedig übergesiedelt. Aus der Zeit vor seiner



Fig. 202 Porträt des Sultans Mohammed II. von Gentile Bellini

Uebersiedelung stammt das älteste seiner beglaubigten Werke, das kleine Brustbild eines segnenden Christus vom Jahre 1465, jetzt in der Nationalgalerie in London, dem sich 1470 ein dornengekrönter Christus an der Säule (Sammlung Cir in Neapel) und ein mehrflügeliges Altarwerk von 1473 für S. Gregorio in Messina anreihen, jetzt in der Pinakothek der Stadt. Alle drei Bilder weisen eine Mischung flandrischer und italienischer Eigenheiten auf, ebenso wie der „Kalvarienberg", der 1475 in Venedig entstand und von dort in das Museum zu Antwerpen kam. In den mit realistischem Vergnügen gezeichneten Figuren der beiden Schächer, die in den gewagtesten, die schwierigsten Verkürzungen bietenden Stellungen an Baumstämme gefesselt sind, in der scharf detaillierten Behandlung des Vordergrundes der Schädelstätte zeigt sich der Schüler der Niederländer, in der südlichen Landschaft, der edlen Gestalt Christi, in der trauernden Maria und besonders in dem betenden Johannes zeigt sich der Italiener. Auch eine Reihe von Bildnissen Antonellos, durchsichtig und metallisch glänzend in der Farbe, einander sehr ähnlich in Haltung und Beleuchtung des feingezeichneten Kopfes, die sich in Privatsammlungen Italiens, im Berliner Museum und im Louvre befinden, sind ohne die Porträts von Jan van Eyck nicht denkbar, sprechen aber auch zugleich für eine besondere Begabung Antonellos auf diesem Gebiete. Als die vortrefflichsten Beispiele der Bildnismalerei Antonellos muss man das im Louvre und das winzig kleine eines jungen Venezianers in der Berliner Galerie von 1478 bezeichnen (Fig. 201). Aber unter dem Einfluss zeitgenössischer Kollegen schwand Antonellos bedeutungsvoller Jugendstil. So steht er z. B. ganz im Banne Mantegnas in dem Sebastian der Dresdener Galerie. Mit der rühmenden Erwähnung als Porträtist und als Importeur der Oeltechnik nach dem Süden ist seine Bedeutung hinlänglich gekennzeichnet.

Die ersten, die diese für die Entfaltung einer in Venedig von jeher beliebten Farbenpracht günstige Malweise, die den atmosphärischen Einflüssen der feuchten Lagunenstadt gegenüber widerstandsfähiger war, als jede andere, mit vollem Erfolge sich aneigneten, waren die Brüder *Bellini, Gentile* und *Giovanni.*[1]) Sie waren

[1]) *Strong,* The brothers Bellini. London.

die Schüler ihres Vaters Jacopo, der seinen Aeltesten nach seinem Lehrer, Gentile, genannt hatte, blieben jedoch auch von ihrem Schwager Mantegna nicht unbeeinflusst.

Gentile, der 1464 aus Padua in die Vaterstadt zurückgekehrt war, erhielt 1474 den Auftrag zur Neuausschmückung des Gran consiglio in Venedig, musste diese Arbeit aber unterbrechen, als er 1479 nach Konstantinopel zum Sultan Mahomed II. berufen wurde, dessen Bildnis (Fig. 202) (Sammlung Layard in Venedig) er malte, sowie den Empfang einer venezianischen Gesandtschaft an der hohen Pforte (jetzt im Louvre). Nach einjährigem Aufenthalte am Bosporus kehrte er mit der Ritterwürde heim und setzte die Arbeiten im grossen Ratssaale gemeinsam mit seinem Bruder Giovanni fort, der ihn inzwischen vertreten hatte. Der gesamte Cyklus der Gemälde, den ältere Meister begonnen, und der Vorgänge aus der Geschichte der Republik Venedig im Streite mit Friedrich Barbarossa darstellte, ist 1577 durch Brand zerstört worden. Erhalten



Fig. 203 Predigt des hl. Markus in Alexandrien von Gentile Bellini (nach Photographie Anderson)

aber sind uns eine Reihe von Kreuzreliquienbildern Gentiles, die aus der Scuola di San Giovanni Evangelista in die Akademie von Venedig gelangt sind und sein letztes, von dem jüngeren Bruder vollendetes Werk Die Predigt des hl. Markus in Alexandrien, ehemals in der Scuola di San Marco, jetzt in der Brera (Fig. 203). Wir können sie als Ersatz für die verloren gegangenen nehmen, wie sie schon der Aufgabe nach ihnen ähnlich sind in Auffassung und Behandlung des Stoffes. Die Scuolen, fromme, wohlthätige Brüderschaften, liessen damals, ebenso wie andere, besonders kommunale Korporationen, gern ihre Beratungszimmer mit Bildern zieren. Da galt es, das eigentliche Motiv, irgend einen Vorgang aus der Legende einzuspinnen in eine Schilderung zeitgenössischen Lebens. Mit realistischer Schärfe, mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit in der Komposition sind diese figurenreichen, erzählenden Werke geschaffen, die man als sehr anschauliche Milieu- und Charakterschilderungen ihrer Zeit mit den historisch so wichtigen venezianischen Gesandtschaftsberichten treffend verglichen hat. Gentile starb am 23. Februar 1507.

Sein jüngerer Bruder *Giovanni* war anderer Art. Ein zeitgenössischer Autor hatte die beiden Brüder dahin unterschieden, dass Gentile der Theorie der Malerei,

Giovanni mehr der praktischen Ausübung seiner Kunst sich befleissigt habe. Man kann auch sagen, der Aeltere war der reflektierende, schildernde Chronist, der Jüngere der empfindende, seelenvolle Dichter. Gentile ging von der Einzelerscheinung aus, blieb aber auch bei ihr stehen, Giovanni erhob sich zum Typus und wurde Madonnen- und Heiligenmaler. Dazu kommt, dass er sich die technischen Errungenschaften der Oelmalerei durch Vermittelung des Antonello da Messina zu eigen gemacht hatte wie kein anderer. Ohne die Zeichnung zu vernachlässigen, rang er sich immer mehr zu einer rein malerischen Anschauungsweise durch. Sein Kolorit erreichte allmählich jene saftige Kraft, durchsichtige Klarheit, goldige Lichtwirkung, die fortan das Eigentum und Merkmal der venezianischen Schule bleiben sollte. Er ist der ehrwürdige Vater der neueren venezianischen Malerei.

Der Bellini, als den wir ihn schätzen, wurde er aber erst im hohen Alter. Seine Reifezeit beginnt etwa mit seinem sechzigsten Lebensjahre. Des Meisters frühere Bilder, von denen nur zwei „Pietà" in der Brera in Mailand und in der Berliner Galerie (Fig. 204) genannt seien, stehen dem Mantegna so nahe, dass man z. B. das letztere Bild lange Zeit für ein Werk des grossen Paduaners gehalten hat. Ein Madonnenbild in der Akademie in Venedig (Fig. 205), inschriftlich vom Jahre 1487, also aus der Zeit, in der Giovanni Bellinis stetig fortschreitende Entwickelung die Stufe der Selbständigkeit erreichte, zeigt den einfachsten, später vielfach variierten Typus seiner zahlreichen Altarbilder für Kirche und Haus. Maria, in halber Figur, hält das vor ihr auf einer Brüstung stehende Kind. Ein grüner Vorhang hängt hinter der lieblichen Gruppe. Zu seinen Seiten prangt nicht der bis dahin übliche Goldgrund, sondern eine freie, schöne Landschaft. Ueber die milden, schlichten Gestalten ist feierliche Ruhe gebreitet, die zu inniger Andacht zwingt. Auf anderen Bildern, meist breiten Halbfigurenbildern, gesellen sich zur Madonna rechts und links Heilige, anbetend, mit stillfeierlichem Ausdruck, wie die hl. Katharina und Magdalena auf einem von goldigen Lichtreflexen erhellten Bilde der Akademie in Venedig. Das waren die kleinen Bilder, zu denen im Hause gebetet wurde. Neben ihnen entstanden die grossen, vielfigurigen Altarbilder für die Kirchen Venedigs, vor denen die Menge auf den Knieen lag. Auf ihnen erscheint



Fig. 204 Pietà von Giovanni Bellini

die Madonna als Himmelskönigin auf dem Throne, umgeben von einem glänzenden Hofstaat von Heiligen und begleitet von musizierenden Engels-Pagen.



Fig. 205 Madonna von Giovanni Bellini

Eines der ersten derartigen Werke, das des Meisters Ruhm in Venedig begründete, kam aus S. Giobbe in die Akademie in Venedig. Inmitten einer wundervollen, mit Marmorplatten und Mosaiken geschmückten Renaissancenische thront die Madonna mit dem Jesuskinde; eine erstaunte Handbewegung der Mutter, die in die Ferne gerichteten Blicke von Mutter und Kind scheinen auf eine Vision hinzudeuten. Rechts und links vom Thron stehen je drei Heilige, in stille Verehrung versunken, lauschend auf die Himmelstöne, die drei Engel auf den Stufen des Thrones ihren Instrumenten entlocken. Wirkt doch das Ganze selbst wie feierlicher Kirchenhymnus! Aus dem Jahre 1488 stammt der Marienaltar der Kirche S. Maria dei Frari in Venedig (Fig. 206), ein Triptychon in einem wundervollen Renaissancerahmen. Auf der Mitteltafel thront Maria mit dem stehenden Christkind auf den Knieen; zu ihren Füssen stimmen zwei allerliebste Flügelbuben ihre Instrumente. Auf den Seitentafeln stehen Nikolaus von Bari mit einem Genossen und der hl. Benedikt mit einem Ordensbruder, zwei mächtige, charaktervolle Heiligenpaare, an die eine lebhafte Erinnerung in den „Aposteln" Dürers wiederklingt. Dürer kam 1505 nach Venedig und berichtet in einem Briefe an Pirkheimer von seinem Zusammentreffen mit dem greisen venezianischen Malerfürsten, der ihm sehr freundlich entgegenkam: Bellini hatte damals für S. Zaccaria in Venedig ein grosses Altarbild vollendet, auf dem die Madonna und das segnende Christuskind mit zwei heiligen Frauen, Katharina und Lucia, und zwei Greisen, Petrus und Hieronymus, und einem geigenden Engel in einem prächtigen Renaissancebau vereint ist. Obwohl auf allen diesen Bildern die Heiligen selten in irgend einer Beziehung zu einander stehen, sind Bellinis Altäre doch keineswegs blosse Repräsentationsstücke, wie manche Florentiner Bilder dieser Gattung, inhaltlose Zusammenstellungen von Figuren, sondern alle Einzelerscheinungen sind zusammengefasst zu ernsten Harmonien von einem eigentümlichen poetischen Stimmungsgehalt, der hauptsächlich in der wunderbar warmen und leuchtenden Farbengebung begründet ist, dann aber auch in dem seelenvollen Ausdruck des nach innen gekehrten Gefühlslebens der adeligen und würdevollen Gestalten.

Von Bildern anderer Stoffkreise ist unter den wenigen bekannten Porträts Bellinis ein Meisterwerk, das Brustbild des Dogen Leonardo Loredan in der Nationalgalerie in London (Fig. 207), hervorzuheben. Auf anderen, religiösen Bildern, wie Christus auf dem Oelberg (London, National-

galerie), Taufe Christi (S. Corona in Vicenza), Verklärung Christi auf dem Berge Tabor (Neapel, Museo nazionale) oder mythologischen und allegorischen Scenen, wie der geheimnisvollen „Venus“ (Venedig, Akademie), ist die Schönheit der Landschaftsschilderung bemerkenswert, der Bellini ja auch schon in seinen Andachtsbildern ein Plätzchen erobert hatte.[1]) In einer grossartigen Felsenlandschaft spielt sich auch sein letztes eigenhändig vollendetes Bild ab: die Heiligen Christophorus, Augustinus und Chry-



Fig. 206 Altarbild von Giovanni Bellini in S. Maria dei Frari zu Venedig

sostomus (in S. Giovanni e Crisostomo in Venedig), 1513 datiert. Am 29. November 1516 endete das fast 90jährige, nur von Sonnenschein begleitete Leben Giovanni Bellinis.

„Giambellin ist immer noch der Beste in der Malerei,“ heisst es in dem erwähnten Briefe Dürers. Diese Meinung war auch die in Venedig herrschende.

---

[1]) Vgl. *E. Zimmermann,* Die Landschaft in der venezianischen Malerei. Leipzig, 1893.



Fig. 207 Bildnis des Dogen Leonardo Loredan
Von Giovanni Bellini

Wie ein Patriarch ragte Giovanni Bellini während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens in der Künstlerkolonie Venedigs auf. Sein und seines Bruders einflussreiches Vorbild zog allmählich die Genossen der Jugend an sich, hielt die heranwachsenden Schüler völlig in seinem Bann, wies den grossen Meistern der folgenden Epoche, Giorgione und Tizian, die Bahn. So kehrte sich *Alvise (Luigi) Vivarini* (geb. um 1506), Antonios Sohn, in seinen Madonnenbildern und Heiligenaltären von den Traditionen der alten Künstlerfamilie von Murano, deren letzter Spross er war, ab, insbesondere von der Art Bartolommeos, dessen Strenge und Schärfe er zu mildern suchte, um schliesslich ganz den Brüdern Bellini nachzueifern. Auch mit ihren Arbeiten im Dogenpalast trat er auf sein eigenes Ersuchen hin an derselben Stelle mit einem Bilde in Wettbewerb, das heute verloren ist.

Aus der Schule der Vivarini ist auch noch ein höchst eigenartiger und anziehender Künstler nachzuholen, *Carlo Crivelli* (1435?—1493).[1] Er hatte sich fern von der Heimat, in Ascoli in der Mark Ancona, niedergelassen, wo ihm 1490 für politische Verdienste die Ritterwürde verliehen wurde. Sonst wissen wir nichts von seinem Leben. Aber meist aus Kirchen kleinerer Ortschaften in der Nähe seines Wohnsitzes ist eine Reihe von Bildern erhalten, auf denen er seinen Namen, oft mit der Jahreszahl, seine Herkunft und zuletzt jene Standesbezeichnung angebracht hat: Bilder der Madonna (Bergamo, Galerie Lochis; Verona, Museo civico; London, Nationalgalerie; Rom, Galerie des Laterans; Budapest, Nationalgalerie; Brüssel, Königl. Belgisches Museum), der Madonna mit Heiligen (Berlin, Kgl. Museum), der hl. Magdalena (ebenda) (Fig. 208), eine Geburt Christi (Strassburg, Städtische Gemäldegalerie), eine Verkündigung von 1486 (London, Nationalgalerie) und eine Beweinung Christi von 1493 (Mailand, Brera). Sie sind durchweg mit äusserster Sorgfalt in der alten Temperatechnik gemalt, deren Gediegenheit sie in völliger Unversehrtheit und Farbenfrische bis heute erhalten hat. Konservativ wie in der Technik ist Crivelli auch in seinem Kunstcharakter. In der archaistischen Auffassung und Komposition

[1]) *Ruhsforth,* Carlo Crivelli, London o. J.

seiner Gemälde hängt er aufs engste mit den alten byzantinisierenden Meistern von Murano zusammen; seine Formensprache hat er in Padua gelernt. Doch übertreibt er häufig die Genauigkeit der Zeichnung und die Plastik der Modellierung zur Schärfe und Härte, die Bewegungen seiner mageren Figuren mit hageren Armen und dünnen, langen Fingern zu Verrenkungen, den Ausdruck ihres knochigen Gesichts zur Grimasse. Auch in der Steigerung der festlichen Pracht der alten muranesisch-venezianischen Ceremonienbilder, in der Vorliebe für reichen bildnerischen Schmuck der Architektur, sogar plastisch herausgearbeitete Goldornamente, dicke Blumen- und Fruchtguirlanden, schwere Brokatgewänder, bunte orientalische Teppiche, funkelnde Edelsteine und Perlen, glitzernde Goldschmiedswerke, farbenschillerndes Vogelgefieder, kurz, in der Entfaltung eines Prunkes und Farbenglanzes ohnegleichen geht Crivelli oft bis an die Grenze des Ueberladenen. Eine seiner charakteristischsten und vollendetsten Schöpfungen ist die genannte „Verkündigung" aus dem Kloster der Annunziaten in Ascoli (Fig. 209). Maria kniet vor dem Betpult in ihrem Schlafgemache, auf der Strasse vor ihrem Fenster der Engel mit dem jugendlichen Schutzheiligen von Ascoli, St. Emidius. Die Taube des heiligen Geistes ist auf einem Lichtschwall von einer Engelsglorie am Himmel aus durch ein ummauertes Loch in der Hauswand herabgeschwebt. Der Hauptvorgang wird von gut beobachteten, naturwahren Nebenscenen aus dem Alltagsleben der Strasse begleitet, wie auf niederländischen Bildern derselben Zeit. Und mit niederländischer Peinlichkeit und Treue ist alles Beiwerk, das reizende kleine Interieur, die Gestalten im Hintergrunde, Blumen, Vögel und Früchte, liebevoll geschildert; das Stoffliche ist täuschend nachgeahmt; alle Einzelheiten sind inhaltlich und farbig zu einem harmonischen Gesamteindruck verschmolzen.



Fig. 208 Magdalena von Carlo Crivelli

Von den Nachfolgern und Nachahmern der Brüder Bellini ist *Vittore Carpaccio*, nachweisbar von 1450—1523, zuerst bei den Vivarini gebildet worden, wurde aber später ein direkter Schüler Gentile Bellinis. Sein Hauptwerk zeigt es: neun um 1490—95 gemalte grosse, lange Leinwandbilder, Scenen der Ursulalegende, aus der Scuola di S. Orsola in der Akademie in Venedig (Fig. 210). Gleich seinem Meister erzählt Carpaccio in ihnen behaglich und anschaulich von dem festlichen Leben und Treiben des mittelalterlichen Venedig, Und wie er hier in schönen, klaren Farben das Meer und die Strassen, Burgen und Paläste, elegante Männer und Frauen schildert, hat er uns in dem hl. Hieronymus in der Zelle, in der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni in Venedig, das bis auf die kleinsten Kleinigkeiten vollständige Bild eines vornehmen Gelehrten-Arbeitszimmers seiner Zeit überliefert. Es gehört gleichfalls zu einer Folge von neun Bildern aus der Legende

des hl. Hieronymus, Georg und Trifonius, die zwischen 1505 und 1506 entstand. Aus einem dritten, etwas späteren Cyklus, wieder für eine Bruderschaft, die Scuola di S. Stefano, gemalt, sind zwei Bilder in deutschen Galerien: in Berlin die Weihung des Stephanus zum Diakonen (1511) und in Stuttgart seine Steinigung (1515); auf ihr hat der Künstler die Peiniger des Märtyrers in orientalische Trachten, die er liebte, gesteckt. Von den übrigen Werken des Künstlers ist eines im Museo Correr in Venedig sehr merkwürdig, zwei junge Damen in reicher Tracht auf dem Balkon ihres Hauses, ein genrehaftes Gruppenbildnis. *Giovanni Battista*, genannt *Cima da Conegliano* (1489 bis 1508) wurde aus einem Zögling Alvise Vivarinis ein Schüler Giovanni Bellinis (Fig. 211). Er malte Andachtsbilder wie dieser, nur dass die Halle, in der die Madonna thront, wie auf dem Bilde der Akademie, oder Johannes der Täufer inmitten anderer Heiliger steht, wie in S. Maria dell' Orto in Venedig, nicht geschlossen, sondern nach allen Seiten hin offen ist, damit der Blick frei wird auf idyllische, etwas melancholische Berglandschaften in herbstlicher Färbung. Wieder und wieder schildert er sie, auch auf dem ausgezeichneten Bilde Christus und Thomas in der Akademie (Fig. 212) wohl in Erinnerung an seine Heimat Friaul. Auch *Marco Basaiti* (1490 bis 1521) stammte dorther; er war zuerst im Atelier Alvise Vivarinis, dessen letztes Bild er vollendete; auch er geriet unter den Einfluss Bellinis und auch er malte gern Landschaften, doch nicht sanfte Hügelketten, sondern wild zerklüftete Felspartien, die steil zum Meere abfallen, wie auf seinen öfter vorkommenden Hieronymusbildern (London, Venedig, Mailand) oder auf der Berufung der Söhne Zebedäi, von 1510 in der Akademie, einem sehr beachtenswerten Bilde, dessen Motiv der Künstler fünf Jahre später noch einmal in einem Bilde der K. Gemäldegalerie in Wien behandelte. Dort befindet sich auch ein ansprechendes schönes Jünglingsbildnis von ihm in der Akademie. *Andrea*



Fig. 209 Verkündigung von Carlo Crivelli

Cordeliaghi, genannt *Previtali,* hat sich zwar z. B. auf einem Madonnenbilde der Galerie von Bergamo von 1506 ausdrücklich als Schüler Giovanni Bellinis bezeichnet — vielleicht, um sich in der Provinzstadt, seinem Geburtsorte Bergamo, damit ein besonderes Ansehen zu geben — kann aber unmöglich lange in Venedig gewesen sein, da wir ihn schon frühzeitig wieder in Bergamo finden, wo er 1528 starb. Sein Stil ist auch zum mindesten ebenso lombardisch wie bellinesk. Von



Fig. 210 Ankunft der hl. Ursula in Köln Aus einem Wandbilde von Vittore Carpaccio

Vincenzo di Biagio, genannt *Catena,* aus Treviso (1495—1531) gehört ein Bild, das Martyrium der hl. Christina in Santa Maria Materdomini in Venedig, seiner ganzen Erscheinung nach schon dem Cinquecento an. Vasari rühmt den Künstler als Porträtisten. Sein Bildnis des Raimund Fugger aus dem Kaufhause der Deutschen hängt heute in der Berliner Galerie, sein Doge Loredano in der zu Bergamo, das Bildnis eines Domherrn in Wien. In anderen Bildern ist er durchaus abhängig von Giovanni Bellini. In noch höherem Grade



Fig. 211 Madonna mit Heiligen von Cima da Conegliano

gilt das von unselbständigen Künstlernaturen wie ***Benedetto Diana, Francesco Bissolo, Marco-Belli*** u. a., in deren handwerklich tüchtigem, doch in geistloser Nachahmung erstarrendem Schaffen der Bellinismus gewissermassen ausklingt.

Unter dem Einfluss des Piero della Francesca und des Squarzione entwickelte sich auch in Ferrara eine Lokalschule, getragen von der Gunst des Fürstenhauses der Este, das ständig einen Kreis von Gelehrten, Dichtern, Künstlern um sich versammelte, den Glanz der Hofhaltung zu erhöhen.[1]) Die beiden Häupter der



Fig. 212 Christus und Thomas von Cima da Conegliano

älteren ferraresischen Schule sind *Cosma Tura,* gen. *Cosme* (1432—95), und ***Francesco*** *Cossa* (1435—77).

Von *Cosma Tura*[2]) sind sämtliche Monumentalwerke verloren gegangen, auch

[1]) *G. Gruyer,* L'Art Ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris, 1897. — *A. Venturi,* Beiträge zur Geschichte der ferraresischen Kunst. Jahrb. d. K. preuss. Kunstsammlungen. VIII, 71.

[2]) *A. Venturi,* Cosma Tura, gen. Cosmé. Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsamml. IX, 3. — *F. Harck,* Verzeichnis der Werke des Cosma Tura. Ebenda S. 34.



Fig. 218 Thronende Madonna von Cosma Tura

sonst mehr Bilder überliefert, als erhalten oder erkannt, die meisten in verschiedenen Privatsammlungen und öffentlichen Galerien zerstreut; unter seinen Zeichnungen finden sich eine Menge Vorlagen für das Kunsthandwerk, namentlich für Textilarbeiten und Waffen. Der Dom von Ferrara besitzt nur die beiden 1469 von



Fig. 214 Gruppe der Weberinnen aus dem Fresko im Pal. Schifanoia zu Ferrara Von Francesco Cossa

Tura gemalten einstigen Orgelthüren: eine Verkündigung und den heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen. Die mit grösster Genauigkeit gezeichneten Figuren sind knochig und derb, die Gewandung knittrig, die emailartige Färbung kühl und hell. Sein Hauptwerk: eine thronende Madonna (Fig. 213) mit den Heiligen Apollonia, Katharina, Augustinus und Hieronymus in der Berliner Galerie blendet geradezu durch den fabelhaften Prunk des architektonischen Aufbaues des Thrones, sein verschiedenartiges, kostbares Material: Marmor, Bronze, Kristall, seine überreiche Ornamentik, wie durch die Pracht der smaragdgrünen, scharlachroten und goldstrotzenden Gewänder der würdevollen Heiligen. Gegenüber der Anmut der Florentiner Heiligen zeigen sie das charakteristische Merkmal der gesamten ferraresischen Schule: neben der Eckigkeit der Formen ein mürrisches, stolzes Wesen. Dem Tura sehr ähnlich, nur einfacher und vornehmer, ist ***Francesco Cossa***. Er siedelte schon 1470 nach Bologna über, zu einem neuen Gönner, Giovanni II. Bentivoglio, den er mit seiner Gemahlin, einer geborenen Sforza, auf einem in der scharfen Profilstellung der Köpfe an den Medaillenstil erinnernden Doppelbildnis (in Pariser Privatbesitz) gemalt hat. Aus dem Jahre 1472 besitzt die Pinakothek in Bologna ein signiertes Madonnenbild Cossas mit zwei Heiligen und dem Stifter. Aus der Sammlung Costabili in Ferrara erwarb die Berliner Galerie eine Allegorie des Herbstes in Gestalt einer vollkommen naturalistisch aufgefassten, von der Arbeit heimkehrenden Winzerin, die in ihrer ganzen Erscheinung und der plein air-Beleuchtung, in der sie gemalt ist, auf Anregungen Piero della Francescos zurückgeführt werden muss, dem diese Tafel früher zugeschrieben wurde. In Bezug auf die Darstellung berührt sie sich mit dem zum grössten Teil allegorisch-symbolischen Inhalt des Gesamtdenkmals der älteren ferraresischen Schule, den zur Hälfte übertünchten Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara (1469—71).[1]) Auf Streifen übereinander und Feldern innerhalb der Streifen sind miniaturartig fein durchgeführte Bilder

[1]) *F. Harck*, Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen V, 99.

aus dem Leben Borsos von Este, Herzogs von Ferrara, des Erbauers des Schlosses, dargestellt, ferner Monatsbeschäftigungen, die Zeichen des Tierkreises und die die Monate regierenden Götter auf Triumphwagen. „Das Ganze ist eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Encyklopädien, in deren Geheimnis zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war." Heute haben besonders einzelne Darstellungen, wie z. B. Cossas Weberinnen (Fig. 214), neben dem künstlerischen ein hohes kulturgeschichtliches Interesse. Der Anteil der einzelnen Künstler an der ganzen Arbeit, die wohl der Leitung Cosma Turas unterstand, ist noch nicht völlig geklärt.



Fig. 215 Musenhof der Isabella d'Este von Lorenzo Costa

Von einem Schüler und Nachfolger Turas, *Ercole de' Roberti Grandi* (1513), besitzt die Sammlung Thiem in San Remo einen hl. Hieronymus, das Berliner Museum u. a. einen Johannes d. Täufer, beides langgestreckte, hagere Gestalten, gleich den Männerfiguren Turas; das Bild des Täufers ist auch landschaftlich sehr bedeutend.

Der Führer der jüngeren Malergeneration von Ferrara war *Lorenzo Costa*. Er wurde 1560 in Ferrara geboren, war von 1483 ab in Bologna thätig, von Giovanni II. Bentivoglio berufen, 1509 in Mantua am Hofe der Gonzaga, wo er 1535 starb. In Ferrara war er der Schüler Turas und Robertis, in Bologna wurde er von seinem anfänglichen Schüler Francia und damit indirekt von Perugino beeinflusst, in Mantua trat er die Erbschaft Mantegnas an, mit andern Worten: sein frischer ferraresischer Realismus wird unter umbrischem Einflusse durchdrungen von Anmut

und seelischer Empfindung, um zuletzt bei der Ausschmückung des ‚Studiolo' der Isabella d' Este den dort von Mantegna für allegorisch-mythologische Darstellungen festgelegten Stil aufzunehmen. Denn Costa war zwar ein malerisches Talent, aber kein eigentlich schöpferisches Genie; er bedurfte der Anregungen von aussen und liess sich nur allzuleicht durch sie beeinflussen. Er zeichnet sich aus durch ein leuchtendes Kolorit, namentlich durch eine wunderbare bläuliche Farbe, auch ist er ein Meister in der Landschaft. Seine Hauptwerke finden sich in Bologna, in der Pinakothek und in S. Giacomo maggiore, wo er an dem Freskencyklus in der Kapelle der hl. Cäcilie mit zwei Bildern: Valerians Bekehrung durch den Papst und seine Schenkung an die Armen beteiligt ist. Sein bedeutendstes Werk ist eine Krönung Mariä im Chor von S. Giovanni in monte. Eine Pietà von 1501 und eine Darstellung im Tempel von 1503 besitzt das Berliner Museum. Die beiden Stücke, die Costa zu dem phantastisch-allegorischen Bilderschmuck des Zimmers der Isabella Gonzaga beigesteuert hat[1]), „Der Musenhof der Isabella Gonzaga" (Fig. 215) und „Der Hain des Gottes Komos" hängen heute mit den übrigen zusammen im Louvre, wohin sie aus dem Besitz Richelieus kamen.

Costas bester Schüler ist ein *Ercole Grandi* (1470—1531), dessen Existenz lange Zeit durch den vorhin erwähnten Namensvetter verschleiert worden ist. Nur eine geringe Anzahl von Bildern seiner Hand ist bis heute festgestellt, darunter ein hl. Georg in der Galerie Corsini in Rom und eine auf einem mit Steinreliefs und bildlichen Mosaiken reich verzierten Throne sitzende Madonna mit vollen, abgerundeten Formen, zu deren Seiten ein schwärmerisch-asketischer Täufer und die Prachtgestalt eines jugendlichen Ritters, des hl. Wilhelm, stehen. Das wundervolle Bild wurde für die Chiesa della concezione in Ferrara gemalt und kam aus der Galerie Strozzi in die Nationalgalerie in London, die neben der Berliner den besten Ueberblick über die ferraresische Schule ausserhalb Italiens gewährt.

In Bologna gab es neben dem unbedeutenden Squarzione-Schüler *Marco Zoppo* in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur einen hervorragenderen einheimischen Maler: *Francesco Francia*, eigentlich *Francesco di Marco Raibolini* (1450—1517). Er war von Haus aus Goldschmied, Münzmeister und Stempelschneider und wandte sich erst mit dreissig Jahren etwa zur Malerei, angeregt wahrscheinlich durch die Thätigkeit Lorenzo Costas in Bologna, als dessen Schüler und späterer Werkstattgenosse er gilt. Eine seiner frühesten malerischen Arbeiten ist eine heilige Familie in der Berliner Galerie, die er laut Inschrift für seinen Freund, den Dichter Bianchini, Senator von Bologna, gemalt hat. Hier kämpft er noch mit den Schwierigkeiten der für ihn neuen künstlerischen Ausdrucksweise. Die Zeichnung ist herb und streng, die emailartig glatte Farbe auffallend bunt. Die Härte der Umrisse und die Glätte des Kolorits aber verlor sich allmählich. Schon auf einer Madonna mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel in der Pinakothek in Bologna ist seine Farbe leuchtend und hellglänzend, seine Gestalten zeigen eine liebliche Schönheit und innigen Gefühlsausdruck, Eigenschaften, die nur durch Beziehungen zu Perugino erklärt werden können, obwohl sie bisher nicht nachgewiesen sind. Durch die Verbindung mit Costa, mit dem er in einen noch nicht bestimmt festgestellten Austausch im Geben und Nehmen trat[2]), entstand dann bei ihm ein merkwürdig gemischter Stil. Der derbe Realismus Costas vereinigte

---

1) *R. Foerster*, Die Bilder des Studiolo der Isabella Gonzaga. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen XXII, 154.

2) *E. Jacobsen*, Lorenzo Costa und Francesco Francia. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen XX, 159.

sich nur widerwillig mit der umbrischen Sentimentalität, wenn auch Francias gesunde Frische ihn davor bewahrte, diese bis zum verhimmelnden Schmachten des alternden Perugino zu steigern. Immerhin bildete sich dadurch in den Gesichtern seiner Figuren ein wunderlicher Ausdruck des „Gekränktseins" aus. „Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen, dass er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen"



Fig. 216 Altarbild in S. Giacomo Maggiore zu Bologna von Francesco Francia

(Burckhardt). Eines seiner vollendetsten Werke, ähnlich der Madonna in S. Martino, ist das herrliche Altarbild der Bentivogliokapelle in S. Giacomo Maggiore in Bologna (Fig. 216), auf dem in einer prächtigen Architektur die Madonna mit musizierenden Engeln und Heiligen — darunter ein wunderschöner Sebastian — vereint ist. Dasselbe Thema behandelte Francia in Bildern der Brera in Mailand, der Eremitage zu St. Petersburg, der Galerie

in Parma, andere, wie z. B. eine Anbetung des Christkindes in einem Gemälde in der Pinakothek in Bologna; ein gutes Porträt, das des Evangelista Scappi, hängt in den Uffizien in Florenz. Von seinen kleineren Madonnenbildern, Bildern innigen Familienglücks, besitzen die Galerien Borghese in Rom, die in Dresden und Berlin, die Münchener Pinakothek und die Eremitage in St. Petersburg Beispiele. Immer ist der sich gleichbleibende liebliche, milde Frauentypus der in stiller Andacht versunkenen Maria, ihr frommer, leise-schwärmerischer Ausdruck anziehend, ja ergreifend. Besonders berühmt ist Francias Madonna in der Rosenhecke in der Münchener Pinakothek (Fig. 217). Die zarte, jungfräulich-reine Erscheinung der Maria, die in gottschauendem Versunkensein mit über der Brust gekreuzten Armen leise die Kniee vor dem ins Gras gebetteten Kindlein beugt, der Gottesfriede, der über der Landschaft und dieser anmutigen Gruppe liegt, die feinen, hellen, zu einem Silberton verschmolzenen Farben, das alles vereinigt sich zu einem geradezu weihevollen Eindruck. In derartigen ruhigen Kompositionen ohne Handlung liegt die Stärke Francias; wenn er, wie namentlich in seiner letzten Zeit, dramatisch bewegte Scenen schildern will, z. B. eine Kreuzabnahme (in der Galerie zu Parma), streift er die Grenzen seiner Begabung. In den beiden Fresken für S. Cecilia, der Vermählung und dem Begräbnis der hl. Cecilia, steht er schon unter dem Einfluss Raffaels. Als Raffaels Heilige Cäcilie nach Bologna kam, soll, wie die Legende erzählt, der erschütternde Eindruck dieses Werkes seinen Tod herbeigeführt haben.



Fig. 217 Madonna, das Kind anbetend Von Francia München, Pinakothek (Nach Photographie Bruckmann)

Von seinen Schülern, seinen Söhnen *Giacomo* und *Giulio Francia, Amico Aspertini* und *Timoteo Viti* ist letzterer der bekannteste. In Ferrara 1467 geboren verpflanzte er 1495 die Art seines Lehrers nach Urbino, wo er in Beziehungen zu Raffael trat. Zum Gefolge Francias gehört auch der Romagnole *Francesco Zaganelli,* nach seinem Geburtsorte *Cotignola* genannt (thätig 1505 bis 27), von dem die Stadtgalerie in Forli einen Gottvater in der Glorie, von Heiligen verehrt, besitzt.

An der Spitze der Schule von Vicenza, die eine Mischung paduanischer und veneziani-

scher Einflüsse zeigt, steht *Bartolommeo Montagna* aus Brescia (1445—1523). Seine Madonna mit Heiligen von 1499 in der Brera, die als eines der schönsten Bilder Oberitaliens gilt (andere Madonnen in Berlin und Vicenza), schliesst sich in der Komposition eng an Giovanni Bellinis grosse Altäre an, in der statuarischen Haltung der Figuren aber, namentlich des heiligen Sigismund, an Mantegna. Auch die kraftvollen Charaktere der beiden erhaltenen Heiligenpaare der z. T. zerstörten Fresken in S. Nazaro e Celso in Verona, wie die ergreifende Beweinung Christi in Monte Berico bei Vicenza erinnern an die Schule von Padua. In der „Beweinung" ist die Schroffheit Mantegnas allerdings bedeutend gemildert. Montagna ist überhaupt kein sklavischer Nachahmer, sondern er verarbeitet die empfangenen Eindrücke selbständig, vornehmlich auch mit seiner eigenen Palette. Die landschaftlichen Teile seiner Bilder zeigen frische, lebhafte Lokalfarben, einen klaren, kalten Luftton, womit die tiefen, gesättigten Farben der Gewänder seiner Figuren vortrefflich harmonieren.

Ein eingeborener Vicentiner war der Maler *Giovanni Buonconsiglio* oder *Marescalco,* der sich später an Antonello da Messina anschloss, nach Venedig übersiedelte und dort starb. (Madonna mit dem hl. Cosmas und Damianus von 1497 in Venedig, Beweinung Christi in der Galerie in Vicenza, Madonna mit vier Heiligen von 1502 in S. Rocco in Vicenza, Madonna in Montecchio maggiore von 1519.)

Der Begründer der italienischen Medaillenkunst, *Vittore Pisano,* gen. *Pisanello,* hat auch als Maler — als solchen bekennt er sich ausdrücklich auf seinen Medaillen — eine grosse Bedeutung als Uebergangskünstler von der Gotik zur Frührenaissance in Verona. Dort ist er um 1380 geboren, also vor Squarzione und Masaccio. Sein Leben war ein Wanderleben. Von einem Fürstenhofe seines Landes zum andern ziehend, durchreiste er fast ganz Italien vom Norden bis zum Süden. In Verona hat er das Grabmal des 1420 verstorbenen Brenzoni in S. Fermo mit Fresken, einer Verkündigung und den beiden Heiligen Georg und Michael, geschmückt. Die Körperlichkeit der Gestalten und die Vertiefung des Raumes zeigen ihn trotz einiger deutlicher Merkmale gotischer Kunstweise schon hier als Vertreter des Quattrocento. Kurz darauf wurde er (s. S. 204) nach Venedig gerufen, um mit Gentile da Fabriano zusammen den Ratssaal des Dogenpalastes auszumalen, dessen Bilder zerstört sind. Auch seine Fresken im Festsaal des Schlosses in Pavia, gemalt im Auftrage Filippo Maria Viscontis, und die Cyklen, die Papst Eugen IV. 1431 im Hauptschiffe der Lateranskirche in Rom von ihm ausführen liess, sind nicht erhalten. Nach Erledigung des Auftrages in Rom machte der Künstler in Ferrara Halt, wo sich im Schlosse der Este die Abgesandten der morgenländischen und abendländischen Kirche versammelten, um wegen der Türkengefahr zu verhandeln. Das bunte Treiben am Hofe, die fremdländischen Physiognomien und Trachten haben ihn zu mannigfachen, mit peinlichster Sorgfalt spitz gezeichneten Skizzen veranlasst (150 Zeichnungen im Codex Vallardi im Louvre, andere in der Albertina in Wien). Aus dieser Zeit stammt wohl auch ein höchst reizvolles weibliches Bildnis (Fig. 218) Pisanellos im Salon carré des Louvre mit einem sonderbaren Hintergrunde von Blüten und gaukelnden Schmetterlingen, das sich, wie viele seiner naturalistischen Detailstudien, merkwürdig mit der Kunst der Japaner berührt. Die Dargestellte ist Margareta Gonzaga, die erste Gemahlin Lionello d' Estes, die 1439 starb. Das Pendant zu dem Bilde, das Porträt Lionellos, befindet sich in der Sammlung Morelli in Bergamo. Seine Züge trägt auch ein hl. Georg, dem mit dem hl. Antonius zusammen auf einem Bilde Pisanos in der Nationalgalerie in London die Madonna in der Glorie über den Wipfeln eines Pinienhaines erscheint. 1441 malte Pisano im Speisesaale des Schlosses der Gonzaga in Mantua



Fig. 218 Bildnis einer Dame von Vittore Pisano

Jagdscenen. Seine Kunst der Tierdarstellung wird in den Lobeshymnen, mit denen zeitgenössische Dichter ihn feierten, besonders gepriesen. Eine Anschauung davon giebt uns ein kleines Bildchen, St. Eustachius in der Nationalgalerie in London, mit einem Pferde, Hirschen, Hunden, Häschen, Reihern und Pelikanen. So zierlich die Tiere gemalt sind, so sehr lässt die Naturwahrheit der Terrainwiedergabe zu wünschen übrig. Später treffen wir den Künstler noch einmal in Verona wieder, wo er an der Eingangswand der pellegrinischen Kapelle in S. Anastasia die Befreiung der hl. Margareta durch den Ritter Georg malte, dann am Hofe in Rimini und in Neapel. 1451 ist er gestorben. Vielleicht von einem Schüler Pisanellos rührt das wunderbar ererhaltene Tondo mit der Anbetung der Könige in Berlin her, das den Inhalt der Kunst des Meisters gewissermassen zusammenfasst, aber auch auf eine höhere Stufe erhebt durch die Vertiefung der Landschaft, eines Motivs vom Gardasee. In den Kostümen und in der Art, wie die italienischen Fürsten jener Zeit zu reisen pflegten, mit einem grossen Tross von Dienern, Pferden, Hunden und Jagdfalken, sind die heiligen drei Könige zur Hütte in Bethlehem gekommen, vor der die heilige Familie sich niedergelassen hat, und auf der ein farbenschillernder Pfau sitzt.

Die zahlreichen Veroneser Maler der zweiten Hälfte des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts sind keine irgendwie hervortretenden Künstlererscheinungen. Ihre Beschäftigung bestand hauptsächlich in der Miniaturmalerei und der Fassadendekoration, die in der Etschstadt sehr beliebt war. Auch *Stefano da Zevio* und *Liberale da Verona* z. B. sind aus der Buchmalerei hervorgegangen. Einem hl. Sebastian in der Brera von Liberale sieht man das sofort an dem Hintergrunde an, einem minutiös durchgeführten gondelbelebten Kanalprospekt, während der Heilige eine Aktfigur Paduaner Schulung ist. *Francesco Bonsignori* (1455—1519) ist dem Montagna verwandt (Madonna mit Heiligen in S. Bernardino und anderen Kirchen). *Domenico* und sein Sohn *Francesco Morone* haben die Fresken der Antoniuskapelle und des Refektoriums im Bernhardinskloster in Verona geschaffen. Von Francesco allein rührt die malerische Ausschmückung der Sakristei von S. Maria in Organo in Verona her.

In der Lombardei ragte um diese Zeit die Schule von Mailand hervor, deren Anfänge ebenfalls an die Paduaner Richtung anknüpfen. Ein Squarzioneschüler, *Vincenzo Foppa,* wird als der Hauptmeister angesehen, obwohl er in Brescia ansässig war und dort als Stadtmaler 1492 starb. Er hat aber so viel in Mailand gearbeitet, dass er diese Stadt als seine zweite Vaterstadt betrachten konnte. Von seinen historischen und religiösen Wandbildern in verschiedenen oberitalienischen Städten ist nur ein Martyrium des hl. Sebastian in der Brera erhalten. Der Hieronymus und ein kleines Bild der Kreuzigung von 1456 in der Galerie zu Bergamo zeigen völlig mantegnesken Stil, sind scharf gezeichnet und effektvoll beleuchtet, auch in der architektonischen Umrahmung die antikisierenden Tendenzen der Paduaner Schule verratend. Zu Foppas Schülern gehört *Bernardino de' Conti,* von dem es eine Anzahl nachlässig behandelter Porträts, meist Halbfiguren in Profilstellung, giebt (ein Prälatenbildnis in Berlin und ein Knabenporträt Francesco Sforzas im Vatikan) und *Ambrogio da Fossano,* gen. *Borgognone* († 1523). Zahlreiche Werke, Wand- und Altarbilder, von ihm finden sich in der Certosa bei Pavia, an deren Bau er beteiligt war. Auch *Bramantino* (1455—1536 ?) — sein Familienname war *Bartolommeo Suardi* — für den ein Freskobild der Madonna mit Engeln in der Brera bezeichnend ist, war zugleich Architekt, die letzte Zeit seines Lebens, nachdem ihn Bramante, der selbst auch malerisch thätig war, von Mailand nach Rom gezogen hatte, sogar vorwiegend. Ein Skizzenbuch von ihm mit römischen und Florentiner Gebäuden wird in der Ambrosiana neben einer merkwürdigen Anbetung des Kindes aufbewahrt.

Ausser diesen Künstlern war eine Schar anderer, aber nur mittelwertiger Maler in der Lombardei thätig, wie z. B. die oft gemeinsam arbeitenden *Bernardino Zenale* und *Bernardino Buttinone.* Selbst bis nach Piemont hin lässt sich die Einwirkung des neuen Stils verfolgen, obwohl seine Aufnahme in dieser Entfernung von den Mittelpunkten des künstlerischen Lebens des Landes eine mehr oberflächliche war. *Giovanni Donato Montorfano* malte 1499 im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand ein grosses Kreuzigungsbild. An der Wand gegenüber strahlte damals, heute nur noch eine Ruine, das Abendmahl Lionardos. Lionardo ist der Name, der der Mailänder Kunst unvergänglichen Ruhm erwerben sollte.

VIERTES KAPITEL

Die bildende Kunst Italiens im 16. Jahrhundert

1. Die Bildnerei

Die italienische Plastik hatte im Laufe des 15. Jahrhunderts an der Hand der Natur eine hohe Blüte erreicht. Ihr Streben nach Wahrheit und Leben führte wohl in einzelnen Fällen, und im ganzen häufiger als in der Malerei, an die Grenze des vom guten Geschmack Erlaubten, bleibt aber stets anziehend und liebenswürdig, weil ihm eins nicht fehlt: die Naivetät, das unbefangene Sichaussprechen einer wie immer gearteten, individuellen Künstlerpersönlichkeit. Aber bereits während des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts vollzog sich in Florenz — das auch für diese Uebergangsepoche die Führung beibehält — ein allmählicher Umschwung des Kunstempfindens; wir haben ihn in einzelnen Werken des *Benedetto da Majano* und in der vorwiegenden Eigenart von *Verrocchios* Schaffen schon angedeutet gefunden. Die Fülle von Einzelwahrheiten, welche die Kunst bis dahin aufgehäuft, verdichtet sich zu allgemeinen Typen, das Persönliche in der Gestaltung tritt zurück hinter dem Streben nach Grösse und Einfachheit, statt gefälliger Anmut wird die ernste Schönheit gesucht.[1]) In diesem Stadium der Entwicklung musste die Antike sich mit erneuter Anziehungskraft als begeisterndes Ideal darbieten; in ihr fand sich ja die Richtung auf das Typische und auf stilvolle Schönheit, wofür die Augen der Bildhauer jetzt in anderer Weise geschärft waren als zur Zeit Donatellos. Ja, wie die Architekten meinten, aus den Ueberresten römischer Bauwerke und den Vorschriften Vitruvs einen allgemein gültigen Kanon baulicher Schönheit ableiten zu können, so strebten die Bildhauer danach, in ähnlicher Weise den antiken Werken die Grundgesetze statuarischer Kunst abzulauschen. Dass hierbei Einseitigkeiten, Uebertreibungen und Fehlschlüsse überhaupt unvermeidlich waren, liegt auf der Hand, namentlich da fast ausschliesslich Werke der antikrömischen Plastik das Studienmaterial bildeten. Der Einfluss dieser Richtung äussert sich aber auch darin ungünstig, dass der gesunde Zusammenhang der Plastik mit der Architektur zerrissen wurde, so wie man ja auch die bewunderten antiken Bildwerke nur als Einzelstücke kannte; ebenso wurde das volkstümlich religiöse Element, das der Kunst immer wieder neue Lebenssäfte zugeführt hatte, zurückgedrängt zu Gunsten mythologisch-allegorischer Themata, die wenigstens

---

1) *H. Wölfflin,* Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. 2. Aufl. München, 1901.



Fig. 219 Skizzen zu einem Reiterdenkmal von Lionardo da Vinci

als Beiwerk und Rahmenmotive selbst in die kirchliche Kunst Eingang fanden. Die früher so üppig ausgebildete Dekoration verarmte allmählich, die Vorstellung von der Grösse und Würde der plastischen Kunst liess alles Interesse sich auf die Bildung des menschlichen Körpers konzentrieren. Wenn die Gestalten des 15. Jahrhunderts selten über Lebensgrösse hinausgingen, so wurde der kolossale Massstab jetzt die Regel. Die Fähigkeit aber, ihn stets mit Gedanken und Formen auszufüllen, überhaupt den so hoch gesteigerten Idealen der neuen Kunst zu entsprechen, konnte nur ein Genie ersten Ranges besitzen.

Dieses Genie fand die Zeit in *Michelangelo*. Das plastische Ideal des 16. Jahrhunderts ist in seinen Werken zuerst allgemein gültig verkörpert, ja zum guten Teil an ihnen erst gebildet worden. Denn von seinem ersten Auftreten an beherrschte er die Kunst so vollständig, dass neben ihm kaum für ein anderes Vorbild Raum blieb. So gesellte sich die Nachahmung eines allen überlegenen Meisters dazu, um die Plastik arm an individueller Eigenart zu machen und einen unerfreulichen Manierismus gross zu ziehen. Am meisten darunter zu leiden hatten das Porträt und das Relief, die im 15. Jahrhundert zu so besonderer Blüte gelangt waren. *Michelangelo* hat selbst niemals das Abbild eines lebenden Menschen geschaffen, dies genügte seinen Nachfolgern, um die Porträtkunst verfallen zu lassen. Das Relief, das in kompositioneller Hinsicht ja schon seit Ghiberti auf gefährlicher Bahn wandelte, verlernte die Kunst des Schilderns und Erzählens unter dem Streben nach Grösse und Bedeutsamkeit; es erstarrte in kalter Zurschaustellung leerer Formen und hat sich jahrhundertelang nicht von seinem damaligen Niedergange erholen können.

Zunächst freilich erlebte die Plastik im 16. Jahrhundert, wesentlich durch die Kunst des Einen Meisters, einen raschen Aufstieg zu höchster Blüte und einer alles beherrschenden Machtstellung. *Michelangelo* zwang die Malerei und die Architektur in den Bann seines Genies, und eine Zeitlang schien es, als ob die plastische Kunst den Vorrang vor ihren Schwestern behaupten dürfe. Aber sie hatte mit den Werken dieses Mannes auch ihr letztes Wort gesprochen und verfiel nach ihm um so rascher, während die Malerei sich nun erst auf ihre eigentlichen Wirkungsmittel besann und auch die Baukunst rasch wieder die Abhängigkeit von den Forderungen der Plastiker abstreifte. So gipfelt und endet die Geschichte der italienischen Plastik vorläufig in *Michelangelo*.

Der Gegensatz zwischen dem Schaffen dieses Meisters und dem seiner älteren Zeitgenossen wäre wohl nicht so gross, als er uns heut erscheint, wenn von den plastischen Werken des *Lionardo da Vinci* (1452—1519) sich greifbarere Zeugnisse erhalten hätten. [Der Schüler des Verrocchio würde uns dann vielleicht als der eigentliche Begründer eines neuen Idealstils auch in der Plastik erscheinen. Wurde er doch zu einer grossen plastischen Aufgabe um 1481 von Florenz nach Mailand berufen: Ludovico Sforza (il Moro), der damalige Machthaber der Stadt, wollte das Reiterstandbild seines grossen Ahnen Francesco von ihm ausführen lassen. Ueber das bald darauf zu Grunde gegangene Modell ist das Werk bis 1499 nicht hinausgediehen; die erhaltenen Studien (Fig. 219) lassen wenigstens erkennen,[1]) dass Lionardo hier eine kühne Weiterbildung des bisherigen Typus versuchte, indem er den Reiter galoppierend über einem zu Boden geworfenen Feinde darstellte. Ein zweites Reiterbild, das des Marschalls Trivulzio, sollte vermutlich im Unterbau ein reiches Grabmal mit umfassen. Ein Schüler Lionardos war der Plastiker *Giov. Francesco Rustici* (1474—1554), dessen schöne Bronzegruppe der Predigt Johannes des Täufers über der Nordthür des Baptisteriums zu Florenz nicht ohne seine Mitwirkung entstanden sein soll. Ihr Gegenstück über der Südthür, die Marmorgruppe der Taufe Christi, von *Andrea Sansovino* (Andrea Contucci del Monte Sansovino, 1460—1529)[2]), weiss gleichfalls noch die milde Schönheit Lionardos mit einem gewissen Gefühl für monumentale Grösse zu vereinigen. Doch erreicht er nicht immer diese Höhe, trotzdem die Einwirkung Lionardos auch in anderen seiner Werke (Madonna und Johannes der Täufer im Dom zu Genua, 1503, Anna selbdritt in S. Agostino zu Rom, 1512) unverkennbar ist. Seine berühmten Grabmäler zweier römischer Kardinäle in S. Maria del Popolo (1505—7) schliessen sich im System des Aufbaus und im Reichtum der Dekoration noch dem Wand-



Fig. 220 Tugendgestalt von einem Grabmal Andrea Sansovinos

[1]) *P. Müller-Walde,* Lionardostudien (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunsts. XVIII, 92 ff.).
[2]) *P. Schönfeld,* Andrea Sansovino und seine Schule. Stuttgart, 1881.

grab des 15. Jahrhunderts an, während die streng klassizierenden Tugendgestalten (Fig. 220) und die edle Pose der beiden Toten bereits der Empfindungsweise des 16. Jahrhunderts entsprechen. Seine stillosen Reliefs an der von Bramante ihrer architektonischen Form nach entworfenen Casa Santa im Dome zu Loreto (1513–29) entlehnen bereits ganze Kompositionen aus den Malereien Raffaels und Michelangelos. Die Kraft der florentinischen Plastik ist erschöpft und zeigt sich in anderen, gleichzeitigen Künstlern, wie *Andrea Ferrucci* (1465—1526), *Benedetto da Rovezzano* (1476—1556), *Giuliano da Sangallo* (1445—1516), noch weniger fähig zur Weiterentwicklung.

Auch in Oberitalien brachte das 16. Jahrhundert nur einen Plastiker von selbständiger Bedeutung hervor: *Antonio Begarelli* aus Modena (1498—1565). Er fusst auf dem malerischen Realismus des Guido Mazzoni, weiss aber seine in Kapellen und Nischen gleich lebenden Bildern zusammengestellten Gruppen von lebensgrossen Thonfiguren mit ernster Wahrheit und Schönheit zu erfüllen. Seine Hauptwerke, die Kreuzabnahme in S. Francesco (1531—37), die Beweinung Christi in S. Pietro (1544—46), Christus mit Martha und Maria in S. Domenico, geben einen hohen Begriff von seiner künstlerischen Bedeutung. Freilich wird er gleich unsicher und kleinlich, sobald er ohne den Anhalt der malerischen Gruppierung eine plastische Einzelgestalt zu bilden hat. In ähnlichem Sinne war *Alfonso Lombardi* (1497—1537) in Bologna thätig, der in Gemeinschaft mit dem Florentiner *Tribolo* (1485—1550) u. a. die Fassade von S. Petronio und den Untersatz der Arca in S. Domenico (1532) mit lebendig erzählenden Reliefs schmückte.

Die venezianische Plastik dieser Epoche beherrschte der Florentiner *Jacopo Tatti,* der sich nach seinem Lehrer *Sansovino* nannte (1486—1570). Seine Jugendwerke in Florenz (St. Jakobus im Dom, 1513, die Statue des jubelnd einherschreitenden Bacchus im Museo Nazionale) zeigen den Stil Andreas, aber in grösserer Frische und Lebendigkeit, als die meisten eigenen Werke desselben. Während eines römischen Aufenthalts (1520—26) machte er sich die grossen Formen Michelangelos eigen, aber vor einer dauernden Beeinflussung durch die Kunst des Meisters bewahrte ihn dann die Berührung mit der heiteren Lebensfülle der Lagunenstadt, wo er seit 1527 thätig blieb. Viele seiner Arbeiten, wie die reichen Bildwerke an der Bibliothek und der Loggetta (vgl. S. 54), beanspruchen nur dekorative Wirkung; auch die Kolossalstatuen des Mars und Neptun auf der Riesentreppe im Dogenpalast. Aber sie bewahren doch meist eine vornehme Haltung, ohne aufdringlichen Manierismus, und fügen sich, durch manche aus dem Quattrocento hinübergeretteten Elemente im einzelnen bereichert, sehr glücklich dem Gesamtcharakter der venezianischen Kunst ein (Fig. 221). Als sein schönstes Werk gilt mit Recht die Statue der Hoffnung am Dogengrab Venier († 1556) in S. Salvatore. Unter den zahlreichen Schülern Sansovinos ragt *Alessandro Vittoria* (1525—1608) namentlich durch seine repräsentativen Porträtbüsten hervor. *Girolamo Campagna* (geb. um 1550) ist noch in so später Zeit durch eine gewisse Naivetät und liebenswürdige Anmut ausgezeichnet.

Diese ganze Künstlergeneration wird überschattet durch die gewaltige Erscheinung *Michelangelo Buonarrotis* (1475—1564). Sein Leben und seine Persönlichkeit, von den Zeitgenossen mit Begeisterung geschildert[1]), steht länger als ein halbes Jahrhundert im Mittelpunkte der Kunstentwicklung. Allen drei

---

[1]) *A. Condivi,* Vita di Michel Agnolo Buonarroti. 2. Abdruck Florenz 1746; deutsch von R. Valdek, Wien, 1874, H. Pemsel, München, 1898. — Auch *G. Vasaris* bekanntes Quellenwerk gipfelt in einer besonders ausführlichen Biographie Michelangelos, die wohl trotz aller zur Schau getragenen Details weniger auf intimer Kenntnis beruht als die Schrift Condivis.

Gebieten künstlerischen Schaffens hat er die Spuren seiner hohen geistigen Individualität eingegraben, und diese lebendig zu veranschaulichen kann deshalb auch nur einer Darstellung gelingen, die, losgelöst von dem Zwange der klassifizierenden Uebersicht, sich ganz in die Persönlichkeit des Mannes versenkt.[1]) Gehört dazu doch auch das Studium seiner Gedichte[2]) und seiner Briefe[3]), die Kenntnis seiner intimen Beziehungen zu Männern und Frauen, seiner Liebe und seines Hasses.[4]) Dann erst formt sich vor unseren Blicken das Bild einer mächtigen Subjektivität, deren überwältigenden Eindruck auf seine Zeit und alle folgenden Jahrhunderte wir verstehen können.



Fig. 221 Relief von Jacopo Sansovino im Berliner Museum

Ohne diesen Blick auf das Ganze seiner Natur und seiner Kunst bleibt uns Michelangelo notwendig in Vielem rätselhaft, ja unnahbar. Denn das Leben und Schaffen kaum eines anderen Künstlers ist so reich an äusseren und inneren

---

1) *H. Grimm,* Leben Michelangelos. 6. Aufl. Berlin, 1890 (Prachtausgabe 1900). — *A. Springer*, Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig, 1895. — *J. A. Symonds,* The life of Michelangelo Buonarroti. London, 1893.

2) Le Rime di Michelangelo Buonarroti, pubblicate da C. Guasti. Firenze, 1863. — Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti. Herausg. von C. Frey. Berlin, 1897. Uebersetzungen von S. Hasenclever, Leipzig, 1875, Walter Robert-Tornow, Berlin, 1896.

3) Le Lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate per cura di G. Milanesi. Florenz, 1875. — Sammlung ausgewählter Briefe an M. B., herausg. von C. Frey. Berlin, 1899.

4) *L. v. Scheffler,* Michelangelo. Eine Renaissancestudie. Altenburg, 1892.

Widersprüchen. Zum Plastiker allein fühlte er, seinem bekannten Ausspruch nach, sich berufen, und doch begann er zunächst ganz als Maler — in der Lehre Domenico Ghirlandajos — und nicht bloss sein einziges ganz vollendetes, grosses Werk ist, wie schon oft hervorgehoben wurde, ein Gemälde, die Decke der sixtinischen Kapelle, auch in seinem plastischen Schaffen ist er, nach dem Urteil eines feinen Kenners [1]), den Maler niemals ganz los geworden, da fast alle seine Skulpturen auf die Ansicht von einer Seite her berechnet sind. Nicht minder auf seine architektonischen Werke übertrug er diese plastisch-malerischen Prin-



Fig. 222 Relief des Kentaurenkampfes von Michelangelo

zipien, und doch hat er eines der grössten Wunder tektonischer Konstruktion, die Kuppel der Peterskirche, geschaffen (vgl. S. 46). Seinen grössten Ruhm errang er mit Werken, die ihm durch äussere Umstände aufgezwungen und abgenötigt wurden, während jene Aufgaben, an denen sein Herz hing, Fragmente blieben. Nicht bloss aus fremder Schuld, aus dem tiefsten Grunde seiner eigenen Natur entsprang dieses tragische Schicksal; denn seinem Wesen fehlte durchaus die klare Zielbewusstheit, die heitere Ruhe, welche fröhliches Vollbringen schafft. Stolz und misstrauisch, gewaltthätig und trotzig, weiss er die zarten Regungen

[1]) *C. Justi,* Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig, 1900.



Fig. 223 Statue des Bacchus von Michelangelo im Museo Nazionale

seiner Seele, von denen uns die Biographen oft rührende Zeugnisse liefern, am freiesten in seinen gedankentiefen Sonetten auszusprechen, und auch diese scheinen, wie seine bildnerischen Werke alle, in harter Arbeit der Materie abgerungen. Jeden Zug von Liebenswürdigkeit, von unbefangener Freude an der mannigfaltigen Schönheit der Natur, wie sie das Quattrocento so hinreissend auszudrücken verstanden, schliesst er beinahe absichtlich aus; sein Schaffen geht in selbstquälerischer Einseitigkeit nur auf das Grosse und das Tiefe. So hat er wohl das Kunstempfinden seines Zeitalters von Grund aus umgemodelt, aber innere Harmonie, eine Uebereinstimmung zwischen Wollen und Vollbringen hat er weder selbst erreicht, noch der Kunst zu geben vermocht.

Seine Thätigkeit als Plastiker vermittelt uns am ehesten eine zusammenhängende Kenntnis von Michelangelos künstlerischem Entwicklungsgange.[1]) Die Gunst Lorenzos de' Medici brachte den Knaben, der einem angesehenen, aber armen florentinischen Geschlecht entstammte, aus der Lehre des Malers in die eines Bildhauers, des bejahrten Bertoldo (vgl. S. 127), der die Antikensammlung der Medici in ihrem Garten bei S. Marco beaufsichtigte und junge Künstler bei dem Studium derselben anleitete. Kopien nach der Antike (angebl. eine Faunsmaske im Museo Nazionale, ein Relief mit Apollon und Marsyas in der Sammlung Liphart, noch später ein schlafender Amor, jetzt in einem Werke des Turiner Museums wiedergefunden[2])) sind daher unter den Jugendwerken Michelangelos nicht selten. Aber von der sich entfaltenden Individualität des Künstlers sprechen zu uns doch erst die Reliefs der Madonna an der Treppe und des Kentaurenkampfes (Fig. 222), beide in Casa Buonarroti. Donatello und die Antike klingen auch hier deutlich nach, aber daneben kommt der ernste Idealismus, die fast gewaltsame Strenge von Michelangelos eigener Natur zum Ausdruck. Seine Madonna ist eine trauernde Heroine, der Knabe in ihren Armen athletenhaft, das Kampfgetümmel von wuchtigem Ernst. Der Sturz der Medici vertrieb Michelangelo 1494 aus Florenz; in Bologna schuf er als Gelegenheitsarbeit die Statuetten des hl. Petronius und eines leuchterhaltenden Engels an der Arca in S. Domenico, letzterer in charakteristischem Unterschiede zu seinem liebenswürdigen Gegenüber von Niccolo dell' Arca (vgl. S. 142)

[1]) *H. Wölfflin*, Die Jugendwerke des Michelangelo. München, 1891.
[2]) *K. Lange*, Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig, 1898.

freudlos und schwer. Das Hauptwerk dieser Frühzeit, ein überlebensgrosser Herakles von Marmor, ist verloren gegangen, und nicht unbestritten blieb die Marmorfigur des jugendlichen Johannes des Täufers in Berlin, welche mit dem um 1495 für einen Verwandten der Medici entstandenen Giovannino identifiziert wird. In Rom, wo Michelangelo 1496—1501 verweilte, entstand (angeblich 1497) der Bacchus, nur dem Namen nach eine antike Gestalt, im übrigen die mit bewundernswertem,



Fig. 224 Gruppe der Pietà von Michelangelo

aber unangenehmem Realismus gegebene Verkörperung eines weinseligen Jünglings (Fig. 223). Dagegen ist die 1499 im Auftrage eines französischen Gesandten an der päpstlichen Kurie geschaffene Pietà (jetzt in einer Kapelle der Peterskirche) eines seiner harmonischsten Werke, die erste künstlerisch abgeklärte Freigruppe in Marmor (Fig. 224). In stiller Trauer, nur mit leisester Bewegung den Schmerz ihrer Seele verratend, schaut Maria auf den Leichnam des Sohnes, der in ihrem Schosse ruht, durch das Faltengewoge des weiten Mantels mit der sitzenden Ge-



Fig. 225 Statue des David von Michelangelo

stalt zu einem enggeschlossenen Bilde vereinigt. Mit feiner Ueberlegtheit ist durch parallele Führung der Hauptlinien, z. B. in dem herabhängenden Arm des Leichnams und in dem rechten Gruppenkontur, in dem aufgerichteten Oberkörper Christi und in dem breit aufsteigenden Mantelsaum, Ruhe und Klarheit für den Aufbau erzielt. Alles Körperliche, der reine Ausdruck der Köpfe ist noch mit keuscher Zurückhaltung gegeben. In der Stimmung ganz verwandt ist die auch zeitlich wohl nahestehende Marmormadonna in der Liebfrauenkirche zu Brügge. Die beiden Rundreliefs der Madonna mit dem Kinde (in Florenz und London), der eben erst angefangene Matthäus im Hofe der Akademie verraten dagegen bereits ein neues Wollen, den Anfang einer ins Gewaltige gesteigerten Formenbehandlung, vor welcher die Züge religiöser Innigkeit und Schlichtheit verblassen. Nur auf Grund eines Körperstudiums, das alles Detail mühelos beherrschte, konnte Michelangelo so über die Natur hinausgehen. In diesem Sinne ist die Davidstatue — einst vor dem Palazzo vecchio aufgestellt (Fig. 225), jetzt in der Akademie — nicht bloss der Zeit nach (1504 vollendet) ein Abschluss seiner Jugendthätigkeit. Ein staunenswerter Reichtum an lebendiger Formenkenntnis hat sie von je zum Abgott der Künstler gemacht. Bei ihrer ästhetischen Wertung wird man nicht ausser acht lassen dürfen, dass Michelangelo an den von einem älteren Künstler für andere Zwecke bereits angelegten Marmorblock gebunden war. Die Gesamtheit seines damaligen Strebens drückt sich in der gespannten Lebendigkeit des Moments — David ist dargestellt, wie er, den Gegner ins Auge fassend, das breite Schleuderband auf der Schulter lüftet und den linken Fuss federnd zur Vorbereitung des Wurfes aufsetzt — in der Kolossalität, in der heroischen Nacktheit aus.

So vorbereitet folgte Michelangelo im März 1505 dem Rufe des Papstes nach Rom, um für diesen ein Marmorgrabmal zu schaffen. Kolossaler und figurenreicher, als je ein ähnliches Werk zuvor, sollte es sich freistehend in einem Anbau der alten Petersbasilika erheben. Im ersten Entwurf war es ein dreigeschossiger Aufbau, mit Gefangenen, die an hermenartige Pfeiler gefesselt waren, und Viktorien und Tugendgestalten im unteren Stockwerk, darüber in Doppel-



Fig. 226 Statue des Moses von Michelangelo

paaren einander gegenübergestellt die Symbole des thätigen und beschaulichen Lebens, des alten Gesetzes (Moses) und des neuen Glaubens (Paulus) u. a., zu oberst endlich die Gestalt des Papstes zwischen den Allegorien von Himmel und Erde, oder, wie es in anderen Beschreibungen heisst, zwei Engeln, also jedenfalls eine Steigerung in den Teilen des Aufbaus auch dem Gedanken nach, von irdischen zu heroischen und endlich zu himmlisch verklärten Gestalten. In diesen grossartigen Plan legte zuerst die Absicht eines völligen Neubaus der Peterskirche nach *Bramantes* Entwurf eine Bresche, da sie ihm den ursprünglichen Aufstellungsort entzog. Die neuen Aufträge des Papstes zur Ausmalung der sixtinischen Kapelle, der stolze Eigenwille des Künstlers, endlich der Tod Julius' II. (1513) und die gänzlich veränderte Lage der Dinge unter seinen Nachfolgern liessen die Angelegenheit des Grabmales zu einer peinlichen Tragödie im Leben Michelangelos werden; aus fortgesetzten Reduktionen des Entwurfs erwuchs schliesslich (nach 1545) der gequälte, von den Schülern ausgeführte Wandaufbau in S. Pietro in Vincoli zu Rom, der wenigstens die einzige ganz vollendete Figur des ursprünglichen Plans umfasst, den gewaltigen Moses (entstanden etwa 1513—18, nach anderen erst erheblich später vollendet). Man sieht es der sitzenden Gestalt (Fig. 226) an, dass sie nicht für ihren jetzigen Platz, sondern für eine Ecke in dem oberen Stockwerk des freistehenden Grabmals bestimmt war. Denn Moses ist ganz nach seiner linken Seite gewendet, die rechte fällt steil ab; ein schrecklicher Ausbruch leidenschaftlicher Erregung bereitet sich in dem Patriarchen vor, der, mit den Gesetzestafeln vom Sinai herabgestiegen, eben die Abgötterei des Volkes erblickt. Ueberwältigend ist der Ausdruck des Zorns in dem drohend zur Seite gerichteten Haupte mit dem wild durcheinander geworfenen Barte, in den die wundervoll bewegte Rechte nervös hineingreift, während die Linke sich, gleichsam beruhigend, auf den Leib presst, — die „Eingeweide“ als Sitz der Affekte genommen nach alttestamentarischer Anschauung, wie zuerst Karl Justi richtig bemerkt hat. Die Bildung der Körperformen ist von einer grandiosen Mächtigkeit, die bereits sehr weit über das sorgfältige Studium des „David“ hinausgeht. Ausser dem Moses sind von den Figuren des ursprünglichen Juliusgrabes noch die beiden herrlichen „Sklaven“ im Louvre, sowie der sogen. „Sieger“ und der angebliche „Apollo“ im Florentiner Nationalmuseum wenigstens grossenteils vollendet, andere „Sklaven“ (im Boboligarten) eben erst aus dem Rohen herausgehauen. Weit später, erst für den jetzigen Wandaufbau, entstanden die beiden weiblichen Figuren zu seiten des Moses, die, in auffallend einfacher Gestaltung, das „thätige“ und das „beschauliche Leben“ allegorisieren. — Unbedeutend wirkt heute, infolge der von anderer Hand geschehenen Ausführung, der nackte Christus mit dem Kreuz (ca. 1514—21) in S. Maria sopra Minerva zu Rom.

Michelangelos eigenstes Denken und Fühlen auf der Höhe seines Lebens und seiner Kunst kommt dagegen zum Ausdruck in den Statuen der Mediceergräber. Auch dieses Werk entstand unter den ungünstigsten äusseren Umständen, kein Wunder daher, dass es gleichfalls ein Torso geblieben ist. Im Auftrage des Kardinals Giulio de' Medici 1521 begonnen, wurde es, nachdem der Kardinal als Clemens VII. den päpstlichen Thron bestiegen (1523), durch seinen Wankelmut wie durch elementare Ereignisse und durch politische Verwicklungen immer von neuem gehemmt. Bald vertrieben die Pest, bald die Verbündeten derselben Medici, zu deren Ruhme er arbeitete, Michelangelo aus Florenz. So schrumpfte der ursprüngliche Plan, der vier Freigräber innerhalb der von ihm selbst erbauten Grabkapelle (vgl. S. 49) vorsah, immer mehr zusammen. Die Arbeit selbst in der ihrer Freiheit beraubten Vaterstadt wurde dem Meister zu einer Qual, der er, nach dem Tode des Papstes (1534), für immer entfloh. Was



Fig. 227 Grabmal des Lorenzo de' Medici von Michelangelo



Fig. 228 Grabmal des Giuliano de' Medici von Michelangelo

er damals halbfertig hinterliess — zwei Wandgräber für die letzten männlichen Sprösslinge des Geschlechtes Cosimos, den Giuliano, Herzog von Nemours († 1516), und den Herzog von Urbino, Lorenzo († 1519), sowie eine Madonna, ursprünglich für das Grab des Lorenzo Magnifico bestimmt — ist erst 1563 von Vasari in der heutigen Anordnung aufgestellt worden.

Das Historisch-Charakteristische lag ausserhalb Michelangelos Empfindungsweise: er ist ihm auch hier so weit aus dem Wege gegangen, dass sich — trotz Vasaris ausdrücklicher Angabe und der Auffindung der Gebeine Lorenzos und seines Sohnes Alessandro in dem Sarkophage links vom Eintretenden — nicht unbegründete Zweifel über die Verteilung der Namen an die beiden Grabfiguren erheben konnten: so wenig schienen sie dem Charakter der Dargestellten zu entsprechen. Auch das kann nicht als völlig ausgemacht gelten, dass der pyramidale Aufbau, den wir heute sehen, mit dem die Köpfe der Figuren hart durchschneidenden Gesimse und insbesondere die Anordnung zweier liegender Figuren auf den Sarkophagen, die letzten Absichten des Künstlers ausdrückt. Denn die Ruhenden, sämtlich unvollendet, finden auf ihrer Unterlage nur notdürftig Platz, und eine Zeichnung (in der Albertina zu Wien) giebt uns die Gewissheit, dass in einem bestimmten Stadium des Entwurfs zwei Sarkophage mit je einer liegenden Figur zu Füssen des Wandaufbaus geplant waren, dessen seitliche Nischen gleichfalls mit Statuen gefüllt werden sollten. So bleibt uns von der Gesamtheit des Werkes nur die Grundform bezeugt: der Statuendreiklang in der Mitte und die enge Verbindung der vor die Wand gestellten Sarkophage mit der Nischenarchitektur und ihrem figürlichen Inhalt. Und diese Züge haben sich in einer für das Verhältnis von Plastik und Architektur entscheidenden Weise der Phantasie des Zeitalters eingeprägt (Fig. 227, 228).

Noch tiefer aber haftete der Eindruck der plastischen Gestalten für sich betrachtet, die, auch in ihrer jetzigen Aufstellung, den Raum und seine Architektur so völlig beherrschen. Nicht die ruhenden Toten, wie es am Grabmal bisher üblich war, sondern ein Denkmal der Lebenden gab Michelangelo, voll ganz persönlicher Art, wie sie schon das Sitzen der Hauptfiguren bedingt, aber doch über alles Porträthafte, im engeren Sinn Charakteristische, weit hinausgehoben. Von je hat man durch die Beziehung der beiden antik gerüsteten Helden auf die beiden Seiten im Wesen des Feldherrntums, das Wägen und das Wagen, sich eine sachlich so unfassbare Kunst verständlich zu machen gesucht. Mit gekreuzten Beinen, das vom Helm völlig überschattete Antlitz in die Hand gestützt, sitzt Lorenzo, „il pensoso“, ein zwingendes Bild dumpfen, in sich versunkenen Nachdenkens. Bei Giuliano bezeichnen die freiere Stellung der Beine, der reicher geschmückte Panzer, das unbedeckte Haupt unleugbar einen Gegensatz; aber ist er wirklich der Mann der That, des befehlshaberischen Wollens? Die lässige, fast spielende Art, wie er den Feldherrnstab hält, die Wendung des Kopfes mit dem müden, leeren Blick lenken auch hier die Empfindung ab zur Ahnung eines schweren, dumpfen Verhängnisses, wie sie das drohende Erlöschen des stolzen Geschlechts wohl auch dem mitempfindenden, persönlich zu gleich ernster Resignation gestimmten Künstler in die Seele legen mochte.

Die vier Figuren auf den Sarkophagen hat Michelangelo — vielleicht nur, um vorlauten Fragen zu genügen — selbst als die „Tageszeiten“ bezeichnet; sie vertreten, wie neuerdings richtig bemerkt worden ist, die sonst um das Grab versammelten Tugendallegorien, deren attributives Beiwerk dem grossen Meister der plastischen Bewegungsmotive lästig erscheinen musste. Denn auf solche Motive und auf den völlig neuen Gegensatz der Liegefiguren zu der Vertikale der sitzenden Gestalten hat er offenbar seine Rechnung begründet. In der Einzelbildung herrscht ein ähnliches Gesetz des Kontrastes: je ein Mann und ein Weib liegen

einander gegenüber, unter der Statue Lorenzos „Abend“ und „Morgen“, unter der Giulianos „Nacht“ und „Tag“; die gelöste Gliederlage dort entspricht dem Entschlummern und Erwachen, die gewaltsam verschränkte Ordnung aller Körperteile hier drückt in michelangelesker Wucht die Ruhe der Nacht und der mittäglichen Siesta aus. Aber grösser als ihr Inhalt ist die Form dieser Gestalten: erfüllt von einem unendlichen Reichtum an Kontrasten, Ueberschneidungen, Flächendivergenzen, wirken sie doch wunderbar ruhig und klar, reliefmässig innerhalb ganz einfacher Raumgrenzen bewegt und gestaltet. Auch die Figuren des Giulianograbes, obwohl scheinbar weit gewaltsamer komponiert als ihr Gegenüber, ordnen sich doch ganz naturgemäss und leicht verständlich, wenn man sie unter diesem Gesichtspunkte betrachtet. Die ungemeine Grossartigkeit der Formanschauung im einzelnen lässt sich nicht beschreiben, am berühmtesten ist in dieser Hinsicht die „Nacht“; reineren Genuss gewähren aber wohl die schönen Gestalten des müden Mannes, dem der gliederlösende Schlummer naht, und des starken Weibes, das aus schweren Träumen am Morgen aufwacht: beide auch ein einfacheres und versöhnlicheres Bild des Todesschlafes, als die hoffnungslose Resignation dort.

Michelangelo gab in diesen Statuen, die in der vorausgegangenen Kunst nichts Aehnliches hatten, ganz sich selbst, daher der überwältigende Eindruck einer unerschütterlichen Geschlossenheit, der von ihnen ausgeht. In der Madonna der Mediceerkapelle, die jetzt zwischen den Heiligen Cosmas und Damian (von *Giov. Angelo Montorsoli* und *Raffaello da Montelupo*) aufgestellt ist, lässt der Vergleich mit seinen eigenen und anderen früheren Werken das Befremdliche, Seltsame überwiegen. Welche Unruhe, welche Kompliziertheit der Motive, ja welche Negation selbst des „kirchlichen Anstandes“ in den übereinandergeschlagenen Beinen der Mutter! Und doch wirkt die (unvollendete und verhauene) Gruppe als Ganzes gross und ruhig, weil auch sie in einfache Umrisse eingeschlossen ist und sich in wenigen grossen Ueberschneidungen planvoll auseinanderlegt.



Fig. 229 Gruppe der Pietà im Dome zu Florenz von Michelangelo

Nach den Mediceergräbern hat Michelangelo kein plastisches Werk mehr auch nur halbwegs vollendet. Seine letzten grossen Werke der Malerei und der Bau

von St. Peter nahmen ihn völlig in Anspruch. Für sein eigenes Grabmal wollte er eine Pietà schaffen: darauf führt man eine eben angelegte und halb zertrümmerte Gruppe im Palazzo Rondanini zu Rom und die gleichfalls unvollendete Gruppe am Hochaltar des Florentiner Doms (Fig. 229) zurück. Auch hier zeigt der Vergleich mit dem Werk von 1499 am besten, auf welche ganz andere Ziele der alternde Meister ausgeht. Der Leichnam Christi, halb aufrecht in den Armen der ihn Haltenden zusammenknickend, ist das Motiv: die trostlose Stimmung der Vernichtung, des Zusammenbruchs alles Hohen und Edlen spricht aus diesem letzten plastischen Gedanken des Meisters.


Fig. 230 Statue des Perseus von Benvenuto Cellini

Michelangelo ist das Verhängnis der italienischen Plastik genannt worden, mit Recht insofern, als er subjektiv zwar ihre Erhebung zu grösster Kraft und Freiheit, aber historisch betrachtet auch den Anfang ihres Endes bezeichnet. Seine geniale Individualität, die Schrankenlosigkeit seines Wollens war ein übles Vorbild für kleinere Geister, die ihm nur das Aeusserliche seiner Kunst abzusehen vermochten. Auch hat er fast grundsätzlich die Heranbildung von Schülern verschmäht; die Gehilfen und Mitarbeiter, die er sich gelegentlich gefallen lassen musste, stehen bereits tief unter ihm. Ausser den schon Genannten ist zu erwähnen der Lombarde *Guglielmo della Porta* († 1577), dessen Hauptwerk, das Grabmal Pauls III. in St. Peter, die Motive der Mediceergräber mit einem gewissen Verständnis benutzt. Den verderblichen Einfluss Michelangelos illustriert am besten sein Landsmann und ränkevoller Nebenbuhler *Baccio Bandinelli* (1493 bis 1560), der ihn zu übertreffen glaubte, indem er ihn überbot. Seine Kolossalfiguren (Herakles und Kakus auf dem Brunnen vor Pal. Vecchio u. a.) sind aber durch Mangel an Naturkenntnis und an Geschmack langweilig und roh, während er z. B. in den Marmorreliefs der Apostel und Propheten an den Chorschranken des Florentiner Doms (um 1550) eine erfreulichere Talentprobe lieferte.

Nur auf einem Gebiete liess die allumfassende Kunst Michelangelos gewissermassen eine Ergänzung zu: in dem von ihm fast gar nicht gepflegten Bronzeguss. Seiner Fertigkeit in der Metallarbeit verdankt *Benvenuto Cellini* (1500—72), ursprünglich Goldschmied und als solcher überschwänglich gefeiert, auch bildkünstlerischen Ruhm[1]). Seine Bronzegruppe des Perseus (Fig. 230) in der Loggia de' Lanzi zu Florenz ist durch gutes Naturstudium und leichten Aufbau ausgezeichnet, mag auch hier, wie in anderen Werken (Bronzebüste Cosimos I.

[1]) Vita di B. Cellini, hrsg. von O. Bacci. Florenz, 1900. — *J. B. Supino*, L'arte di B. Cellini. Firenze, Alinari.



Fig. 281 Neptunbrunnen in Bologna von Giovanni da Bologna

im Museo Nazionale) die Einzelbehandlung ins Kleinliche verfallen. Jedenfalls bildete aber diese Richtung ihrer ganzen Art nach ein natürliches Gegengewicht gegen den verführerischen Zug ins Kolossale, der von Michelangelo ausging. Die italienischen Bronzegiesser des 16. Jahrhunderts, wie die Paduaner *Leone* († 1590) und *Pompeo Leoni* († 1610), und zahlreiche Medailleure, wie *Fr. Francia, G. M. Pomedello, Giov. Cavino, Jac. da Trezzo, G. F. Bonzagna, Pastorino* u. a., haben sich fast durchweg von der Nachahmung des grossen Meisters freier gehalten und daher künstlerisch Höheres geleistet als die Marmorplastiker.

Den Uebergang zu einer neuen Epoche bildet der bedeutendste unter den fremdländischen Bildhauern, die — bezeichnend für das Abnehmen produktiver Kraft in Italien — gegen Ende des Jahrhunderts hier vorübergehend oder dauernd zu Thätigkeit und Einfluss gelangten, der Vlame *Giovanni da Bologna* (Jean Boulogne aus Douay, 1529—1608).[1] In seiner Heimat zum fertigen Künstler ausgebildet, wovon die Terrakottagruppe „Simson und die Philister“ im Museum zu Douay Zeugnis ablegt, hat Giovanni da Bologna, der sich 1553 dauernd in Florenz niederliess, starke Beeinflussung durch die Antike und durch Michelangelo erfahren, die er allerdings vorwiegend seiner ganz aufs Dekorative gerichteten Begabung entsprechend

[1]) *A. Desjardin,* La vie et l'œuvre de Jean Bologne. Paris, 1883.

verarbeitete. Seine Figurengruppen (Raub der Sabinerinnen und Herakles und Nessus in der Loggia de' Lanzi, die „Fiorenza“ im Museo Nazionale), sowie seine dekorativ vortrefflichen Brunnen (Fontänen im Gardino Boboli, Neptunsbrunnen in Bologna, Fig. 231) sind durch Kühnheit des Aufbaus und wirksamen Kontur ausgezeichnet; die Einzelbehandlung geht nicht über ein gewisses allgemeines Schönheitsgefühl hinaus. Geistvoll erfunden, aber gleichfalls ganz malerisch gedacht, sind einige Einzelfiguren, wie der auf einem — ehernen! — Windstoss ruhende Merkur. Sein glücklichstes Werk ist wohl die vornehm repräsentierende Reiterstatue Cosimos I. neben dem Palazzo Vecchio.

Diese immerhin noch äusserst schaffenskräftige Schule dekorativer Plastik, der eine Reihe anderer italienisierter Niederländer, wie *Elia Candido, Adriaen de Vries,*[1]) *Pietro Francavilla,* angehören, vermochte doch dem neuen Kunstempfinden, das in der Architektur bereits die Herrschaft gewonnen hatte, keinen dauernden Widerstand zu leisten; alle diese Künstler stehen bereits auf dem Uebergange zu der Stilepoche des Barocks, welche das 17. Jahrhundert inauguriert.

2. Die Malerei

Auch in der Malerei pflückte das 16. Jahrhundert die reife Frucht, welche die vorausgegangene Epoche mit Ernst und Eifer gezeitigt hatte. Die unbedingte Beherrschung der Natur und aller Formen des Lebens gestattete jetzt vollkommene Freiheit in der Darstellung eines verklärten, von Poesie und Schönheit erfüllten Daseins; die von hohen Zielen bewegte Zeit gab ihren künstlerischen Offenbarungen eine hinreissende Wucht und Grösse, weit über die naive und schlichte Lebenswahrheit des Quattrocento hinaus. Das beinahe gleichzeitige Auftreten der grössten Meister auf dem Gebiete der Architektur und Plastik wurde der Malerei eine Quelle neuer Anregungen zur schönheitvollen Gestaltung und stellte ihr Aufgaben höchster Art, in deren Lösung sie mit den Schwesterkünsten erfolgreich wetteiferte.

Der Uebergang vollzog sich ganz allmählich auf dem Boden der florentinischen Kunst und lässt sich in dem Schaffen ihrer drei grössten Meister, Lionardos, Michelangelos und Raffaels, am klarsten verfolgen. Den Eintritt der neuen Kunstauffassung aber kann man fast in allen Punkten von dem Augenblick an datieren, da *Lionardi da Vinci* sich mit einem bestimmten Problem beschäftigt.

A. Lionardo da Vinci und seine Schule[2])

Lionardo (1452—1519), als Sohn eines Notars Ser Piero im Kastell Vinci in der Nähe von Florenz geboren, war eine jener seltenen Persönlichkeiten, in denen die Natur alle denkbaren menschlichen Vollkommenheiten zu vereinigen liebt: von ebenso anmutiger, als würdevoller Erscheinung, von kaum glaublicher körperlicher Kraft, zugleich aber von geradezu universeller geistiger Begabung. Denn nicht bloss in der Malerei und Skulptur (vgl. S. 228) glänzt er unter den ersten Künstlern seiner Zeit, nicht bloss begründete er durch scharfsinnige wissenschaftliche Untersuchungen über Anatomie und Perspektive, deren Resultate in seinem „Trattato della pittura“ gesammelt sind[3]), die Theorie dieser

---

[1]) *C. Buchwald,* Adriaen de Vries. Leipzig, 1899.

[2]) Grundlegend sind die Untersuchungen von *G. Morelli* (J. Lermolieff) in seinen Kunstkritischen Studien. Leipzig, 1890—93. — Vgl. ferner *P. Müller-Walde,* Leonardo da Vinci. München, 1889 (unvoll.) und dessen Beitr. zur Kenntnis des L. d. V. Jahrb. d. Kgl. pr. Kunsts. XVIII—XX. — *G. Uzielli,* Ricerche intorno a Leon. da Vinci. 2. Aufl. Torino, 1896. — Eine Uebersicht bietet *A. Rosenberg,* Leonardo da Vinci. Bielefeld und Leipzig, 1898.

[3]) *Lionardo da Vinci,* Das Buch von der Malerei, herausgegeben und übersetzt von H. Ludwig. Wien, 1882. 3 Bde.



Fig. 282 Baumstudie von Lionardo da Vinci

Kunst, auch in allen anderen Zweigen der praktischen wie der theoretischen Wissenschaften war er seinen Zeitgenossen weit voraus. Das fortschreitende Studium seines schriftlichen Nachlasses,[1]) der, in schwer zu lösenden Abkürzungen und in einer Art von Spiegelschrift geschrieben, dem Verständnis grosse Schwierigkeiten bereitet, hat uns in dieser Hinsicht bereits die erstaunlichsten Aufschlüsse gegeben. Lionardo hat wissenschaftliche Erkenntnisse, Anschauungen und Hypothesen darin zum Ausdruck gebracht, deren Ursprung allgemein erst sehr viel späteren Zeiten zugeschrieben wurde, wie ihn denn erst die moderne Naturwissenschaft z. B. als den Begründer der Pflanzenanatomie und -physiologie anerkennt. Die Liebe zur Natur und der Drang nach Erkenntnis ihres gesetzmässigen Zusammenhanges beherrscht überhaupt sein ganzes Streben und treibt ihn zur Beschäftigung mit Geometrie, Physik, Optik und Chemie. Praktisch aber wandte er seine Kenntnisse an als Ingenieur[2]) und Architekt, baute Kanäle, Schleusen und Festungen, erfand Maschinen und mechanische Kunstwerke aller Art und war nebenbei ein eifriger Pfleger der Musik, ein geistvoller Dichter und Improvisator. Es giebt kaum ein Gebiet des Forschens wie des Schaffens, auf dem er sich nicht versucht hätte, und auf jedem scheint er mit gleicher Selbständigkeit und Gründlichkeit gearbeitet zu haben.

Wenn trotzdem die Resultate einer so bedeutenden geistigen Thätigkeit verhältnismässig gering sind und kaum eines seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Werke ganz vollendet worden ist, so lag dies eben an der Unrast des Forschungstriebes, der ihn beseelte, ihn von einem Problem zum anderen führte,

---

1) *J. P. Richter*, The literary works of Leonardo da Vinci. London, 1883. — *Ch. Ravaisson-Mollien*, Les Manuscrits de L. d. V. Paris, 1883. Doch vgl. dazu *H. Ludwig*, Das Buch von der Malerei. Neues Material etc. Stuttgart, 1885. Ferner: Il Codice Atlantico di L. d. V. nella Bibl. Ambrosiana di Milano riprodotto e pubblicato della Regia Accademia dei Lincei. Milano, 1902.

2) *H. Grothe*, Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph. Berlin, 1874.

ihn die vollkommene Lösung über dem Suchen nach einer noch vollkommeneren geringschätzen, bei der Ausführung immer neue Theorien und Techniken probieren liess. Dies hat wohl in erster Reihe auch den unerfreulichen Zustand der meisten seiner Kunstwerke verschuldet, die, wenn überhaupt, nur als Fragmente oder als Ruinen uns erhalten geblieben sind.

Diese Unrast kennzeichnet auch Lionardos äusseren Lebensgang; sie führte ihn überall dort hin, wo er für seine hochfliegenden Ideen verständnisvolle und freigebige Gönner zu finden hoffte. So ist er der erste italienische Künstler geworden, der sich vom Boden der Heimat loslöste und dauernd ein Wanderleben führte. Nach den in Florenz verbrachten Jugendjahren trat er, vielleicht schon 1482, sicher vor 1487, in die Dienste des Machthabers von Mailand, hauptsächlich wohl, um jenes Reiterdenkmal auszuführen (vgl. S. 228). Durch die kriegerischen Wirren des Jahres 1499, die schliesslich Ludovico il Moro seine Herrschaft kosteten, aus Mailand vertrieben, war Lionardo u. a. in Oberitalien und der Romagna, zeitweise (1503 bis 1506) auch in Florenz thätig, bis er nach Mailand zurückkehrte und unter wechselnden Verhältnissen, abgesehen von zahlreichen Reisen, hier verblieb; 1516 folgte er einem Rufe des jungen Königs von Frankreich, Franz I., nach Schloss Cloux bei Amboise, wo er dann am 2. Mai 1519 gestorben ist.



Fig. 288 Zeichnungen Lionardos in den Uffizien

Wie Lionardo als Mensch wohl die vollkommenste Verkörperung jener Idealvorstellung der Renaissance von einer gleichmässigen und harmonischen Ausbildung aller körperlichen und geistigen Fähigkeit darstellt, so stand das Studium des Menschen nach Erscheinung und Wesen im Mittelpunkte seines wissenschaftlichen Interesses wie seiner künstlerischen Thätigkeit. Niemand hat vor ihm mit gleicher Wahrheit die Körper so, wie sie dem Auge wirklich erscheinen, von Luft und Licht umflossen, darzustellen, niemand die feinsten Regungen des Seelenlebens so zart und so sprechend auszudrücken verstanden. Ein Resultat sorgfältigster Beobachtung und Uebung, hat die Fähigkeit, die duftige Weichheit der Umrisse und den zarten Schmelz der Halbtöne (lo Sfumato) seinen Gestalten zu

wahren, Lionardo zum Begründer eines wahrhaft „malerischen“ Stils in der Malerei gemacht. Die harte plastische Formbildung, das architektonisch steife Schema der Komposition sind durch ihn beseitigt worden; er hat seinen Schöpfungen Leben eingehaucht und sie zum Träger eines bestimmten geistigen Wollens ge-



Fig. 284 Anbetung der Könige von Lionardo da Vinci

macht. Die unerschöpfliche Fülle der Welt beherrschte er durch Beobachtung und Studium wie kein anderer Meister, und er hat seinen Kunstwerken von diesem Reichtum mitgegeben. Die brutale Wut und Leidenschaft blutigen Kampfes schildert er mit der gleichen Ueberzeugungskraft wie die stille Erregung der Geister in den höchsten Augenblicken der christlichen Geschichte, wie das feine Sinnenleben einer schönen Frau. Er vertieft sich in die Erscheinung eines kahlen Baumes

(Fig. 232) mit der gleichen Innigkeit wie in die Absonderlichkeiten verzerrter Physiognomien oder in die Details sinnreich erdachter Kraftmaschinen und Streitwagen: seine Zeichnungen, meist in ganz gleichmässigen Strichlagen, aber mit wunderbarem Linien- und Formgefühl durchgeführt (Fig. 232/4), geben dafür die reichsten Belege. Niemals ist er grösser als in der Wiedergabe frischen, jungen Lebens in Frauen- und Jünglingsköpfen, des zarten Flaums der Haut, des feuchten Blicks, seidig glänzenden Lockenhaars. Ein unverrückbarer Schönheitssinn herrscht in allen Aeusserungen seines künstlerischen Genies und giebt auch den einfachsten Naturstudien einen undefinierbaren Reiz.



Fig. 235 Madonna in der Felsengrotte von Lionardo da Vinci in der Nationalgalerie zu London

Das Werk kaum eines anderen Malers ist im Laufe der Zeiten mit so ungerechtfertigten oder mindestens zweifelhaften Zuschreibungen belastet worden, wie das Lionardos; hier sollen nur die sicheren Arbeiten des Meisters in Betracht gezogen werden. Von seiner Teilnahme an der Ausführung von *Verrocchios* Taufe Christi berichtet Vasari; der linke, knieende Engel, der sich durch den Liebreiz seiner Erscheinung und die Beseeltheit des Ausdrucks so deutlich von seinem gleichgültigeren Genossen unterscheidet, wird allgemein als der Beitrag Lionardos betrachtet, ob mit Recht, ist bei dem Zustande der Uebermalung, in welchem sich das Bild befindet, schwer zu sagen. Begründeteren Anspruch darauf, als Werk Lionardos zu gelten, hat wohl das anmutige Breitbild einer Verkündigung im Louvre. Der erste beglaubigte Auftrag, an den er herangetreten ist, scheint das Altargemälde einer Anbetung der Könige für das Kloster S. Donato in Scopeto gewesen zu sein; die braune Untermalung eines solchen Bildes (in den Uffizien) und mehrere Studien und Kompositionsversuche (Fig. 234) haben sich erhalten. Lionardo gab der Scene, abweichend von dem Herkommen, eine centrale Anordnung, der Mitte streng pyramidale Gestaltung und dem Ganzen durch wohl-



Fig. 286 Das Abendmahl von Lionardo da Vinci (nach dem Stich von R. Morghen)

berechnete Verteilung der Figuren im Plan den Eindruck einer Raumtiefe, welche gestattete, den Hintergrund mit lebhaft bewegten Reitergruppen zu füllen. Ist sein Werk auch Entwurf geblieben, so lässt sich der Einfluss, den es auf die Kompositionsweise der florentinischen Malerei ausübte, doch deutlich verfolgen. Gleichfalls nur als Untermalung erhalten ist das Bild eines hl. Hieronymus (in der Vatikanischen Pinakothek), das in diese Zeit fallen müsste. Vielleicht als einen Abschluss dieser Periode dürfen wir die schöne Madonna in der Felsgrotte betrachten, von der sich das Original wohl in der Londoner Nationalgalerie, eine etwas veränderte zweite Ausführung oder Kopie im Louvre befindet (Fig. 235). Die strenge Dreiecksform der Gruppe, welche von Maria mit dem kleinen Johannesknaben und dem göttlichen Kinde unter der Obhut eines holdseligen Engels gebildet wird, die köstliche Stimmung in der halbdunklen Grotte, am blumigen Ufer des rieselnden Bächleins und mit dem Blick auf steile Felsenberge in blauer Ferne, alles dies stellt die von ebenso hoher Feierlichkeit wie innigem Empfinden durchtränkte Komposition in die Mitte zwischen jene Anbetung der Könige und das Hauptwerk der Mailänder Epoche in Lionardos Thätigkeit, sein Wandbild des Abendmahls.

Lionardo hat, wie wir jetzt wissen [1]), in Mailand umfangreiche Wandmalereien dekorativen Charakters im Castello vor Porta Giovia, vielleicht in Gemeinschaft mit *Bramante* ausgeführt, dessen Name übrigens bezeichnenderweise in den Aufzeichnungen des Malers aus dieser Zeit niemals begegnet. Geringe Reste davon sind unter späterer Uebertünchung wieder aufgedeckt worden. Den Auftrag zu einem umfangreichen Wandgemälde des Abendmahles im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie vor der Stadt erhielt er um 1492 und vollendete das Werk 1499. Es ist gleichfalls, infolge der Experimentiersucht Lionardos, der mit Oel auf die Wand zu malen unternahm, noch mehr aber durch barbarische Vernachlässigung und Uebermalung in späterer Zeit nur als Ruine auf uns gekommen; ältere Kopien und zwei meisterhafte Kupferstichreproduktionen [2]) in Verbindung mit einigen erhaltenen Handzeichnungen ermöglichen uns eine Anschauung von dem einstigen Original (Fig. 236). Lionardo hat — zum erstenmal in der Geschichte der Kunst — den bedeutungsvollen Augenblick in eine Form der Darstellung zu fassen gewusst, die mit höchster künstlerischer Ueberlegung die reichste psychologische Charakteristik vereinigt. Christi Wort: „Einer unter euch wird mich verraten“ bot ihm das Leitmotiv. In strenger Symmetrie zu seiten Christi auf einer Seite der Tafel zu Gruppen von je drei geordnet, die unter sich mit wunderbarer Kunst zugleich in Harmonie und in Gegensatz gebracht sind, erschöpfen die zwölf Jünger alle Möglichkeiten der Gemütsbewegung, welche solche Botschaft auf ernstgesinnte Männer und Apostel hervorbringen mag. Mit dem selbstverständlichen Pathos und der Gebärdensprache des Südländers geben sie — in weise abgestuften Graden nach den Ecken hin allmählich abschwellend — ihrer Ueberraschung und ihrem Abscheu, dem Drängen zur Hilfsbereitschaft und zur Beteuerung ihrer Unschuld, eindringlicher Frage und Erörterung überzeugenden Ausdruck. Von höchster dramatischer Spannung ist die Gruppe zur Rechten Christi erfüllt, welche den verbissen dreinschauenden Verräter eingezwängt zeigt zwischen den Lieblingsjünger des Herrn und den zornig auffahrenden Petrus. Der Heiland selbst bleibt inmitten solchen Tumultes ganz still und von unnahbarer Hoheit; er hat gesprochen, und für ihn ist alles klar. Aber er beherrscht die ganze Komposition; denn auf ihn, als den Mittelpunkt,

[1]) *P. Müller-Walde*, Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci, Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen Bd. XVIII, Berlin 1897. — *C. Beltrami*, Leonardo e la Sala delle Asse nel castello di Milano. Mailand 1902.

[2]) Von Raffael Morghen (1800) und von Rudolf Stang (1887).

weisen die Linienführung wie die Behandlung des Lichtproblems, die sich beide kunstvoll durchdringen, den Betrachter mit Notwendigkeit hin. Christus sitzt isoliert in der Mitte; aber doch geht von der leisen Geste seiner rechten Hand der Fluss der Bewegung aus und strömt auf der anderen Seite zu ihm zurück; er allein hebt sich von dem hellen Grunde des mittleren Fensters ab und empfängt als einzige, ganz von vorn gesehene Gestalt — im dreieckigen Aufbau, der auch die seitlichen Gruppen beherrscht — das volle Licht des Vordergrundes. Die Linien der perspektivischen Konstruktion des ganzen Raumes selbst leiten den Blick auf ihn, als die Seele des Ganzen. In der malerischen Zusammenfassung des Viel- und Mannigfachen zur Einheit liegt die eigentliche epochemachende Bedeutung von Lionardos Werk. Dadurch war die Quattrocentomalerei, welche nur eine Summe von Einzelheiten zu geben wusste, überwunden und ein neues Ideal aufgestellt, das nicht wieder aus der Kunstgeschichte entschwunden ist.

In engem Zusammenhange mit den Charakterfiguren der Apostel auf dem Abendmahl denkt man sich gern jene Karikaturen unter den Handzeichnungen Lionardos, die nichts anderes sind als physiognomische Studien und Experimente, so ganz entsprechend der Anschauungsweise des Meisters, der auch als Künstler den Forscher niemals ganz verleugnet. Aber auch Studienköpfe ohne karikierende Uebertreibung und Porträts sind gerade in dieser Zeit unter seinen Arbeiten bezeugt; die Zurückführung erhaltener Porträts, wie der sogen. ‚Belle Ferronnière‘ des Louvre u. a., auf Lionardos eigene Hand begegnet grossen kritischen Schwierigkeiten.

Nach der Rückkehr nach Florenz stellte Lionardo den Karton zu einem Gemälde der hl. Anna selbdritt aus, der allgemeine Bewunderung fand, das danach ausgeführte Bild (arg beschädigt, im Louvre) hat sich erhalten, der Karton ist verloren. Das Wesentliche bleibt auch hier die innere Neubelebung des Stoffes, die geniale Umgestaltung eines alten, steifen Kompositionsschemas. Die kirchlich-ceremoniöse Zusammenordnung der Madonna mit ihrer Mutter und dem Jesuskinde wurde unter seiner Hand eine kunstvoll aufgebaute, reich bewegte Gruppe, in der „das Lächeln des inneren Glücks, die Anmut der Seele“ zu bezauberndem Ausdruck gelangt. Nicht mehr ein kühles, stimmunggebendes Halbdunkel, wie in der Felsgrottenmadonna, umfängt die Gestalten, sondern eine helle, schimmernde Atmosphäre, welche Kopf und Hals der Madonna mit weichem Glanze übergiesst. Mit noch höherer Vollendung sind dieselben malerischen Probleme in dem zweiten Meisterwerke Lionardos, das der Louvre besitzt, behandelt, dem Porträt der Monalisa (Fig. 237). Es entstand gleichfalls während jenes florentinischen Aufenthalts und stellt die junge Gemahlin eines Edelmannes, Francesco del Giocondo (daher auch ‚La Gioconda‘ genannt), dar. Auch diese Frau sitzt — auf einem Armstuhl, über dessen Seitenlehne sie die Hände zusammengelegt hat, vor einer steinernen Brüstung — im Freien, auch hier bildet eine phantastische Berglandschaft, in blauen Tönen verschimmernd, den Hintergrund. Etwas von dem Märchenzauber dieser Umgebung scheint in die Gestalt selbst übergegangen: ein geheimnisvolles Lächeln, der Abglanz tief verborgenen Seelenlebens, huscht um Mund und Augen und erzeugt ein reiches Spiel von Licht und Schatten in den wunderbar fein modellierten Formen des an sich nicht eben schönen Kopfes, dem die — nach damaliger Mode — fehlenden Augenbrauen und das hoch aus der Stirn gekämmte Haar zunächst etwas Befremdliches geben. Auch die vornehm lässigen Hände, die schlichte, aber doch reich nuancierte Kleidung sprechen deutlich mit bei der Charakteristik: es ist das erste seelisch bewegte Bildnis der italienischen Malerei und doch von wohlthuendster Ruhe des Aufbaus. Ein neues Vorbild der Porträtkunst war damit geschaffen, zum erstenmal der Eindruck einer ganzen Persönlichkeit wie ein inneres Erlebnis wiedergegeben.

Vasari führt dies in seiner begeisterten Beschreibung des Bildnisses zum Teil darauf zurück, dass Lionardo während des Malens Musik ertönen und Geschichten erzählen liess, um jede Starrheit des Ausdrucks, wie sie beim Modellsitzen sich einstellt, fernzuhalten. Es ist aber dieses Werk vielmehr das — für uns beinahe einzigartige, wenn auch leider gleichfalls nur in sehr beschädigtem Zustande erhaltene — Resultat der gesamten Kunstbestrebungen Lionardos, der auf das Studium des Verhaltens der Körper in der sie umgebenden Luft, des Verschwimmens der harten Umrisse, der Reflexwirkungen der Farben, mit einem Worte, des malerischen Scheins seine ganze Kraft konzentriert hatte, und der zugleich mit dem Scharfblick des Forschers in das Wesen der Dinge und der Menschen eindrang und es künstlerisch zu gestalten wusste.



Fig. 287 Bildnis der Monalisa von Lionardo da Vinci

Die Bewunderung, welche das Porträt der Monalisa schon bei den mitlebenden Künstlern erregte, scheint aber in noch höherem Masse ein uns beinahe völlig verlorenes Werk Lionardos verdient zu haben: seine Schlacht von Anghiari. Es sollte ein Wandgemälde für den grossen Ratssaal im Palazzo Vecchio werden und einen Sieg der Florentiner aus ihren Kämpfen mit den Mailändern (i. J. 1440) verherrlichen. In noch weiterem Umfange zog Lionardo hier die Ergebnisse seiner theoretischen und praktischen Studien, wie er denn auch die geschichtliche Grundlage der Komposition sehr eingehend vorbereitet zu haben scheint. Er gab im Wesentlichen das Bild eines erbitterten Reiterkampfes, vielleicht auf einer Brücke, und die Darstellung des Pferdes, die schon seit dem Jugendbilde der „Anbetung“ im Mittelpunkte seines künstlerischen Interesses stand, nahm dabei einen breiten Raum ein. Es ist uns eine dem *Rubens* zugeschriebene und von *G. Edelinck* gestochene Zeichnung erhalten, die wahrscheinlich die Hauptgruppe des Gemäldes wiedergiebt: vier Reiter mit ihren Tieren im Kampf um eine Fahne; ein Bild rasender Leidenschaftlichkeit, in dessen Aufbau doch manche Züge an frühere Werke Lionardos, wie seine Entwürfe zum Sforzadenkmal erinnern. Lionardo begann die Ausführung des Gemäldes nach dem fertigen Karton auf der Wand, unterbrach sie aber bald, vielleicht infolge einer Reise nach Rom, und hat sie

niemals fortgesetzt. Sein Karton blieb lange Jahre hindurch ein Gegenstand eifrigsten Studiums für alle in Florenz weilenden Künstler; wir wissen nicht, wie er untergegangen ist.

Ueber Lionardos Thätigkeit nach diesem Florentiner Aufenthalt geben uns keine beglaubigten Werke sichere Kunde. Er trat augenscheinlich bald darauf (1507) in Mailand als Hofmaler in den Dienst des französischen Königs und hat wie in seiner früheren Mailänder Zeit namentlich einen grösseren Schülerkreis um sich versammelt, obwohl die Tradition von einer eigentlichen „Akademie", die Lionardo geleitet habe, unbegründet erscheint. Eine Anzahl von hervorragenden Gemälden, die ehemals als Werke des Meisters galten und auch die Kennzeichen seiner Erfindung tragen, sind offenbar nach seinen Entwürfen von den Schülern ausgeführt worden. Hierher gehören z. B. die Madonna Litta und die heilige Familie in der Ermitage zu Petersburg, die Madonna mit dem Basrelief, in verschiedenen Exemplaren bekannt, die Madonna mit der Wage und der jugendliche Johannes der Täufer im Louvre u. a. Den unerschöpflichen Reichtum Lionardos an künstlerischen Gedanken lassen uns seine Zeichnungen erkennen, sowohl die unzähligen, in den Manuskripten verstreuten Federskizzen als auch grössere, eingehend durchgeführte Studien und Entwürfe, wie sie unbeschadet aller irrtümlichen Zuweisungen, Ueberarbeitungen und Fälschungen sich noch zahlreich genug erhalten haben (vgl. Fig. 232/4).

Zu dem engeren Kreise von Schülern, auf die Lionardo bereits während seines ersten Mailänder Aufenthalts einwirkte, gehörte zunächst *Giov. Ant. Boltraffio* (1471—1516), dem heute manche einst für Arbeiten Lionardos gehaltene Bilder zugeschrieben werden, so z. B. das Fresko der Madonna mit einem Donator in S. Onofrio zu Rom, und von dem schöne Madonnenbilder (in der Galerie Poldi zu Mailand, in der Londoner Nationalgalerie u. a.) herrühren. Dem *Marco d' Oggionno* († 1530 ?) verdanken wir vielleicht eine gute alte Kopie des Abendmahls und den Salvator Mundi in der Borghesegalerie zu Rom. Von *Andrea Salai* und *Francesco Melzi*, die persönlich Lionardo am nächsten gestanden haben, lassen sich beglaubigte Werke nicht nachweisen. Am bedeutendsten als Maler waren aus diesem Kreise *Bernardino Luini* (um 1470 bis 1530) und *Andrea Solario* (thätig um 1495 bis 1515). Letzterer, aus der Künstlerfamilie der Solari (vgl. S. 144) stammend, ist ein fein individualisierender Porträtmaler (männliche Bild-



Fig. 238 Madonna vor der Rosenhecke von Bern. Luini

nisse in London und in der Brera zu Mailand). Seine religiösen Bilder (das früheste die 1495 datierte heilige Familie in der Brera, das letzte die Ruhe auf der Flucht im Museum Poldi Pezzoli 1515) lassen erkennen, wie er von den frühzeitig in Venedig durch Giovanni Bellini u. a. empfangenen Eindrücken sich immer mehr der Lionardoschen Kunstauffassung zuwendet; wurde er doch auch 1507 vom Statthalter in Mailand an Stelle Lionardos selbst nach Frankreich geschickt, um die Schlosskapelle in Gaillon auszumalen.



Fig. 239 Madonna von Cesare da Sesto in der Brera zu Mailand

An künstlerischer Bedeutung kommt dem Meister *Bernardino Luini* am nächsten, vielleicht gerade, weil er aus seinen Werken nur das sich aneignete, was seinem eigenen Wesen gemäss war: die seelenvolle Schönheit jugendlicher Köpfe und den zarten Schmelz der Färbung, wogegen ihm die grossartige Strenge seiner Kompositionsweise und der Reichtum seiner Phantasie versagt blieben. Er war als Freskomaler (in S. Maurizio in Mailand, ausgesägte Freskobilder in der Brera und der Ambrosiana) vielfach thätig; seine Hauptwerke sind hier die Wandbilder in der Wallfahrtskirche von Saronno und in S. Maria degli Angeli zu Lugano, reich an tief empfundenen Einzelheiten, wenn auch ohne Grösse in der Komposition. Seine Tafelbilder, oft als Halbfiguren ausgeführt, die meisten in Mailänder Galerien erhalten, zeigen ihn von natürlichem Schönheitsgefühl beseelt, wenn auch seine Formenbildung oft ins Glatte übergeht (Fig. 238). In noch höherem Grade ist dies der Fall bei *Giampetrino (Giov. Pietro Rizzi)*, den Lionardo noch 1508 als seinen Schüler erwähnt; sein berühmtestes Bild, die sogen. Colombina in der Petersburger Galerie, lässt dies deutlich erkennen. Trotzdem ist die Ehre, mit Lionardo verwechselt zu werden, ihm besonders häufig zu teil geworden, ebenso wie dem als Maler tüchtigen, aber ziemlich unselbständigen *Cesare da Sesto* (1477—1530), dessen Werke eine wahre Musterkarte von Nachahmungen auch anderer Künstler neben der des Lionardo aufweisen (Fig. 239).

Alle diese Maler bilden zusammen die Mailänder Schule auf der Höhe ihres Glanzes; sie zehren hauptsächlich von dem ungeheuren Kapital, das Lionardos persönliche Einwirkung und seine Zeichnungen ihnen hinterlassen hatten. In weiterem Umkreis schliessen sich ihnen individuell bedeutendere Meister der lombardischen Kunst, wie Gaudenzio Ferrari, Soddoma und endlich Correggio,

an, welche das von Lionardo aufgestellte Kunstideal selbständig in bestimmter Richtung fortzubilden vermochten, so dass in Correggios Werken das Problem der Lichtmalerei bereits in neuer Form auftritt.

B. Die Florentiner Malerei

Spröder gegen den Einfluss ihres grossen Landsmannes verhielt sich im allgemeinen die Florentiner Kunst. Obwohl sie alle von ihm gelernt haben, bleiben die Florentiner Maler doch der Richtung auf architektonisch-plastischen Aufbau ihrer Kompositionen treu, welche das Quattrocento so fest begründet hatte. Die Bewegung auf formale Grösse und Schönheit hin, welche zur Hochrenaissance führt, repräsentiert hier zunächst ein Künstler, der nur aus den speziell florentinischen Eindrücken heraus verstanden werden kann: *Fra Bartolommeo* (1475—1517).[1]

Das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts steht in Florenz unter dem Zeichen des Girolamo Savonarola, des fanatischen und redegewaltigen Dominikanermönches, der seine Stimme zuerst (1491) gegen die Verweltlichung der Kirche und gegen die Liebäugelei mit dem antiken Heidentum erhob, wie sie unter der Herrschaft des Humanismus in Florenz eingerissen war. Als dann nicht ohne Mitwirkung seiner aufreizenden Predigten das Regiment des letzten Medici (1494) gestürzt war, da leitete eine Zeitlang der Mönch selbst die politischen Angelegenheiten der Republik. Ihren Höhepunkt erreichte diese Episode mit der berühmten „Verbrennung der Eitelkeiten" im Karneval 1497, wodurch unzählige Kunstwerke alter und neuer Zeit vernichtet wurden. Aber bereits im folgenden Jahre fiel Savonarola selbst der Rache der von ihm tödlich beleidigten römischen Kurie anheim: am 23. Mai 1498 wurde er öffentlich verbrannt und seine Asche in den Arno gestreut.

Das Schicksal dieses Mannes bestimmte das Leben *Bartolommeos della Porta,* der ihm persönlich nahe gestanden hatte; er entsagte der Ausübung der Malerei und trat in den Dominikanerorden ein. Kurz zuvor (1498/99) war sein erstes Wandgemälde entstanden, das Fresko des Jüngsten Gerichts in S. Maria Nuova (jetzt in den Uffizien). Es ist ein interessanter Versuch, das gewaltige Thema mit dem neuen Raumgefühl der Zeit zu bewältigen, den Kreis der Heiligen perspektivisch in die Tiefe hineinzuziehen und dem Ganzen doch die feierliche Würde der alten Monumentalmalerei zu wahren. Erst da Fra Bartolommeo bereits sechs Jahre die Kutte trug, wandte er sich wieder seiner Kunst zu und schuf in elf Jahren — zum Teil in Gemeinschaft mit *Mariotto Albertinelli* (1479 bis 1515) — eine Reihe kirchlicher Gemälde, in denen der Gedanke des neuen Stils eine fortschreitende Entwicklung durchlebt. Die Erscheinung der Madonna vor dem hl. Bernhard (1506) — in der Akademie, arg verputzt — bedeutet einen energischen Schritt vorwärts über Filippinos berühmte Darstellung desselben Gegenstandes: das Wunderbare des Vorgangs, die himmlische Herkunft der Madonna und ihres Engelgefolges sind mit ganz anderer Kraft zum Ausdruck gebracht. Das Altarbild der Madonna mit zwei Heiligen (im Dom zu Lucca 1508) zeigt (Fig. 240) das alte Schema zu grösserer Einfachheit, Würde und Ruhe fortgebildet; der Zusammenklang der Linien, Symmetrie und Kontrast sind im Aufbau der Gruppe mit feinem Gefühl abgewogen. In der wundervoll leuchtenden Farbe und auch in dem kleinen musizierenden Engel zu Füssen der Madonna drückt sich der Einfluss eines kurz vorher fallenden Aufenthalts in Venedig aus. Immer mächtiger schwillt der Rhythmus der Komposition in den nun folgenden

[1] *E. Frantz,* Fra Bartolommeo della Porta. Regensburg, 1879.

Altarbildern an: der sogen. Vermählung der hl. Katharina (Pitti), dem Karton mit den Schutzheiligen von Florenz, der hl. Anna selbdritt (Uffizien), der Madonna in der Glorie (Kathedrale zu Besançon), der Madonna della Misericordia (Galerie zu Lucca, 1515). Der mächtigeren Wirkung der Figuren zuliebe ist der Schauplatz ins Innere eines Gebäudes verlegt, ein Stufenaufbau für die Hauptgruppe,



Fig. 240 Altarbild von Fra Bartolommeo im Dom zu Lucca

die Nischenarchitektur des Hintergrundes, oft ein von Engeln getragener Baldachin verstärken die Feierlichkeit der Stimmung. Am reinsten klingt das Pathos der Hauptfigur mit den Seitengruppen und der ganzen Umgebung zusammen in dem Auferstandenen Christus des Pittipalastes (1517) (Fig. 241). Hier mag allerdings die grosse römische Kunst dieser Jahre, die Fra Bartolommeo kurz zuvor (1514) kennen gelernt hatte, bereits klärend und beruhigend einge-



Fig. 241 Der Auferstandene von Fra Bartolommeo im Pal. Pitti zu Florenz

wirkt haben. Einen milden Ausklang nach dieser Richtung bezeichnet seine schöne Beweinung Christi (Pitti): selbstgewählte Beschränkung in der Figurenzahl wie im Aufbau der — absichtlich niedrig gehaltenen — Gruppe, der Ersatz der Symmetrie durch die Kontrastwirkung der beiden Nebenfiguren, die stille Begegnung der beiden Profile in Christus und Maria, die sich zum letzten Kusse über ihn neigt — das alles bedingt eine gehaltene Feierlichkeit, eine Grösse und Ruhe der Linienführung, wie sie die florentinische Kunst vordem nicht gekannt hatte.

Freilich reicht Fra Bartolommeos Gefühlstiefe und auch seine Kenntnis des menschlichen Körpers nicht immer aus, um den mächtigen Aufbau seiner Kompositionen mit innerem Leben zu erfüllen. Deshalb bleibt er ein Vorläufer, kein vollgültiger Verkündiger des neuen Evangeliums der Schönheit, wie Lionardo es war, und wie es in anderem Sinne jener florentinische Meister ist, der für die Malerei einen inneren Gegensatz zu Lionardo bedeutet: *Michelangelo.*

C. Michelangelo und seine Nachahmer

Michelangelo, der als Maler begann (vgl. S. 231), hat doch kein Werk der Malerei ohne äusseren Zwang unternommen, ausser in seiner florentinischen Frühzeit. Damals entstand (1504) das einzige Tafelgemälde von seiner Hand, das Temperabild der heiligen Familie (Uffizien) (Fig. 242). Die Madonna sitzt mit untergeschlagenen Füssen am Boden, hat eben ihr Gebetbuch geschlossen und weggelegt und langt nach dem Kinde, das ihr von dem hinter ihr sitzenden Joseph dargereicht wird. Das Motiv ist sehr gesucht, aber kühn und gross, allerdings rein im Sinne des Plastikers, der auf möglichst engem Raum und in geschlossenem Kontur den grössten Reichtum an Bewegung entfalten möchte. Die Zeichnung ist von wunderbarer Schärfe, das Kolorit hell und kühl, fast ans Bunte streifend. Der überquellenden Fülle plastischer Bewegungsvorstellungen in der Phantasie des Künstlers verhelfen die nackten Gestalten zum Ausdruck,

die den Hintergrund füllen. In ihnen klingt bereits das malerische Hauptwerk dieser Epoche an, der Schlachtkarton. Das Gegenstück zu Lionardos Anghiarischlacht (vgl. S. 251) hatte Michelangelo in Auftrag bekommen und dafür eine Episode aus den Kämpfen zwischen Florenz und Pisa gewählt: im Arno badende florentinische Krieger werden durch einen feindlichen Ueberfall alarmiert. Also nicht den Dunst und Drang der Schlacht auf ihrem Höhepunkt, wie Lionardo, sondern die rasche Vorbereitung zum Kampfe, die Hast und Unruhe der Ueberfallenen, ihr Streben, ans Ufer und in die Kleider und Waffen zu gelangen, das beginnende Handgemenge wollte Michelangelo darstellen. Das plastische Einzelmotiv, die reizvolle Bewegung sehniger, kraftvoller Körper standen ihm



Fig. 242 Heilige Familie von Michelangelo in den Uffizien

im Vordergrunde des Interesses. Der Karton, vor dessen Uebertragung auf die Wand ihn der Ruf nach Rom traf, ist untergegangen, nur ein flüchtiger Entwurf (in der Albertina, Wien), Stiche nach einzelnen Teilen von *Marcanton* und *Agostino Veneziano* geben davon eine Vorstellung und machen uns die Bewunderung der Zeitgenossen verständlich. Die ganze jüngere Künstlergeneration studierte und zeichnete danach, wie einst nach den Fresken Masaccios; das Urteil einzelner unter ihnen stellte den Karton höher als alle späteren Werke Michelangelos. Und jedenfalls war hier zum erstenmal die souveräne Herrschaft über den menschlichen Körper in lebensvollen Gruppen voll kühner, mannigfaltigster Bewegung bethätigt.

Nach solchem Erfolge konnte Papst Julius II. wohl meinen, für das durch andere Pläne in den Hintergrund geschobene Grabmal seinen Künstler durch den



Fig. 243 System der Dekorationsmalerei in der Sixtinischen Kapelle zu Rom

Auftrag eines monumentalen Werks, wie der Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle, zu entschädigen. Michelangelo aber floh (April 1506) zornig aus Rom und liess sich erst — nachdem in Bologna eine Aussöhnung mit dem Papste stattgefunden — im Herbst 1508 bewegen, das Werk in Angriff zu nehmen. Er hat es dann, im wesentlichen ohne Gehilfen, bis zum Sommer 1511 vollendet; am 14. August dieses Jahres wurde die Decke feierlich enthüllt.

Die von Sixtus IV. erbaute Kapelle des päpstlichen Palastes, ein architektonisch ganz schlichter, rechteckiger Raum, war bis zum Ansatz des Gewölbes von florentinischen Malern des 15. Jahrhunderts mit Wandfresken geschmückt worden. Die in flachem Bogen darüber gespannte Decke, in welche die Fenster mit Stichkappen einschneiden, sollte der ursprünglichen Absicht nach mit Apostelfiguren bemalt werden, die dann wohl innerhalb eines reichen Ornamentgerüstes Platz gefunden hätten, wie es zu gleicher Zeit etwa Pinturicchio in der Libreria zu Siena ausführte. Sich in dieser Weise zur Fortsetzung eines von anderen begonnenen Werkes zu verstehen, war Michelangelo unmöglich: er sprengte den Plan durch die völlig neue Erfindung einer gemalten Scheinarchitektur, die ihm Raum bot, die Gestalten seiner Phantasie hier oben anzubringen (Fig. 243). Quer über das Gewölbe spannen sich von Wand zu Wand Paare von Gurtbögen, an ihrem Fuss, in den Gewölbezwickeln, zu vorspringenden Pilastern ausgebildet und mit je einem Paar karyatidenartig angebrachter Kinderfiguren geschmückt; sie sind, wie die Architekturformen, als Marmor gemalt. So schliessen sie thronartig mit steinerner Rückwand dazwischen die Sitze der Kolossalgestalten von Propheten und Sibyllen ein, die so verteilt sind, dass an den Langseiten je ein Mann und eine Frau einander gegenübersitzen. Ueber ihren Köpfen, da wo die aufsteigende Deckenfläche in die wagerecht hängende (den ‚Gewölbespiegel') übergeht, zieht sich ringsum, mit den Pilastern verkröpft, das gemalte Hauptgesims und darüber hockt auf einem Steinwürfel je ein nackter Jüngling, die sogen. „Sklaven"; sie sind paarweise beschäftigt, an zwischen ihnen befindlichen bronzefarbenen Medaillons Guirlanden von Eichenlaub, dem Wappenzeichen der Papstfamilie (della Rovere) anzuknüpfen. Die von den Gurten abgeteilten, durch die Medaillongruppen in wechselndem Rhythmus schmäler und breiter gestalteten Felder der Deckenmitte enthalten die Geschichten der Genesis, von der Weltschöpfung bis Noah. Der ganze Organismus dieser gemalten Scheinkonstruktion aber bringt den Aufstieg vom Schweren zum Leichten, von architektonischer Gebundenheit zu freiem Leben fast allein durch die verschiedene Verwendung der menschlichen Gestalt zu sinngemässem Ausdruck; sie wird hier zum erstenmal in der neueren Kunst als Symbol konstruktiver Kräfte eingeführt, sie belebt auch als einziges Motiv gleichsam einer neu erdachten Ornamentik die im Aufbau nicht mitsprechenden, mehr füllend gedachten Teile. So sind in den auslaufenden Zwickeln unter den Fussschemeln der Throne stehende Putten angebracht, welche Tafeln mit den Namen der Propheten und Sibyllen tragen, und die Eckstücke der Zwickel neben den Thronen füllen bronzefarbene, nackte Männergestalten. Wo sich aber im architektonischen Aufbau wieder eine selbständige Fläche ergiebt, wie in den Stichkappen und den Lünetten über den Fenstern, da erweitert sich das Figurenornament zur Gruppe: in den Stichkappen pyramidal zusammengeordnete, lagernde Gestalten, in den Lünetten beiderseits von einer aufgerichteten Namentafel miteinander korrespondierende Sitzfiguren; auch hier bestimmt wesentlich die Form der architektonisch umrahmten Fläche den Charakter der Erfindung. Die vier grösseren Eckzwickel des Gewölbes endlich sind wieder zu historischen Darstellungen benutzt, welche sich ergänzend in den gedanklichen Zusammenhang des Ganzen einfügen.

Denn in diesem scheinbar so komplizierten, überwiegend von tektonischen Gesichtspunkten bestimmten Organismus stand doch der sachliche Inhalt dem Künstler in vorderster Reihe; das beweist schon die Art, wie die ganze Scheinkonstruktion nur als Rahmenwerk, als Mittel zur Gliederung und Gestaltung eines an sich bedeutsamen Bildstoffes behandelt wird. Jedes Centrum des eigentlichen Bildwerks, die Kolossalfiguren wie die historischen Gemälde und die seitlichen Felder, hat seinen eigenen Augenpunkt, der den Inhalt bequem und deutlich aufzunehmen gestattet; jeder Versuch, etwa mit der Untensicht der Decke Ernst zu machen, wie es *Melozzo* gethan hatte, bleibt ausgeschlossen. Ja, dem Betrachter der mittleren Bilderfolge ist ein ganz bestimmter Standpunkt angewiesen, von dem aus er sie als Ganzes aus der Umgebung herauslesen muss, nämlich der Platz am Haupteingang der Kapelle: hier rollt sich dem Auge der vollständige Bilderstreifen entgegen, während alle anderen Teilstücke einen fortgesetzten Wechsel des Standortes verlangen, nur durch das Band inhaltlicher Zusammengehörigkeit verknüpft. Und dieser Inhalt schliesst lückenlos an das von den älteren Wandmalereien des 15. Jahrhunderts festgelegte Programm an. Wenn dort an den Wänden noch ganz im Sinne mittelalterlicher Kunstübung Moses und Christus, Alter und Neuer Bund in Parallele gesetzt werden und die Papstgestalten an den Fensterwänden den Blick hinüberlenken zur gegenwärtigen Kirche, so führen nun die Hauptbilder der Decke zurück bis zur Schöpfungsthat Gottes und die dazwischen verteilten Sibyllen und Propheten verkörpern — wiederum im Anschluss an den Bilderkreis des Mittelalters — die Existenz des messianischen Gedankens im Judentum und im Heidentum. Die Eckzwickel aber enthalten jene vier Ereignisse aus dem Alten Testament — die Aufrichtung der ehernen Schlange, die Bestrafung Hamans, die Thaten Judiths und Davids — welche von jeher als die lebendigen Beweise der immer hilfsbereiten Kraft Gottes, der sein Volk in der Not nicht verlässt, aufgefasst worden waren. Endlich wollen die Gestalten in den Kappen und Lünetten — das zeigen die Namen auf den Inschrifttafeln — an den Stammbaum Christi erinnern, der sein Geschlecht bis auf den Patriarchenvater Abraham zurückführt; sie sind also gleichfalls als historische Erscheinungen gedacht, obschon hier, im Ausklang der ganzen vielgliedrigen Komposition, die Phantasie des Künstlers freier mit ihrem Stoffe spielt und — wie wir noch sehen werden — aus diesen langen Reihen schemenhafter Existenzen allgemeinere Bilder des menschlichen Lebens gestaltet, die beruhigend und lösend den von so gewaltigen Thatsachen der Heilsgeschichte erregten Sinn hinüberleiten möchten zur Vorstellung des eigenen Daseins. Alle grösseren Flächen also sind in diesem einzigartigen Werke zwar der schildernden Flächenkunst der Malerei unter den eigensten Bedingungen ihres Schaffens zur Bethätigung überlassen; was dazwischen liegt, dient der Organisation des Aufbaus und wird mit einer Gestaltenwelt bevölkert, die, ohne Anknüpfung an geschichtliche Verhältnisse, der Phantasie entsprungen ist: hierher gehören die Putten, die Karyatidenpaare, die bronzenen Zierfiguren in den Dreiecken und endlich die „Sklaven". Es ist, wie nicht anders zu erwarten war, ein Vorklingen plastischer Formgedanken in der ganzen Schöpfung zu konstatieren. Denn mitten aus den Plänen und Entwürfen zu einem grossen Skulpturwerk wurde Michelangelo zu dieser Arbeit berufen; alle die plastischen Gedanken, die er in Marmor nicht aussprechen durfte, dringen jetzt in Malerei ans Licht, das Statuenheer des Juliusdenkmals (vgl. S. 234) bevölkert die Decke der Sixtinischen Kapelle. Die Propheten sind aus derselben Empfindungswelt entsprungen wie der Moses, tektonisch gebundene, nackte Gestalten verrichten ähnlichen Dienst wie die „Gefangenen" dort; die Gelegenheit zur Darstellung des jugendlich männlichen Körpers in allem Reiz der Bewegung und Anspannung,

wie im Florentiner Schlachtkarton, wurde auch hier, in den „Sklaven", gesucht und gefunden.

Trotzdem ist die Sixtinische Decke auch als malerische Leistung ein Meisterwerk und beweist, dass Michelangelo das Ausdrucksmittel der Farbe zu den ihm genehmen Wirkungen mit voller Sicherheit anzuwenden verstand. Freilich nicht in dem Sinne der weichen Tonmalerei Lionardos, die ihm, wie sein grosser Landsmann selbst, von Natur unsympathisch war. Das Eingehen auf den malerischen Reiz der Natur verschmäht er, seine Bäume, sein Himmel sind nur Andeutungen der wirklichen Erscheinung. Glut und Fülle des Kolorits als solchen strebt er nicht an, sie hätte auch dem Wesen der dekorativen Wandmalerei direkt widersprochen. Wohl aber stellt er mit vollem Bewusstsein die



Fig. 244 Der zweite Schöpfungstag Von der Decke der Sixtinischen Kapelle

farbige Disposition des Ganzen in den Dienst des grossartigen Rhythmus, der sein Werk erfüllt, und weiss die koloristische Einzelbehandlung kraft- und reizvoll zu beleben. Die dunkle Färbung der Nebenfelder — Grün in den Dreiecksausschnitten neben den Thronsesseln, Violett und Bronze in den Medaillons — und die von den lokalen Lichtverhältnissen bedingte Ueberschattung der Gemälde in Lünetten und Stichkappen schliessen diese Teile von selbst zu einem einheitlichen Rahmen zusammen, aus dem sich in kühlen, hellen Tönen die Hauptreihen herausheben, die den Blick immer zuerst auf sich lenken werden: die Genesisbilder und die sitzenden Kolossalgestalten.

Die Reihe der Genesisbilder beginnt an der Altarseite mit dem ersten Schöpfungstage: Gott Vater scheidet das Licht von der Finsternis. Aus dem Gewölk hervortauchend, das seine Füsse noch umhüllt, in weiten, wallenden Gewändern, hebt er Kopf und Arm mit gebietender Bewegung empor und das Chaos

ordnet sich. Im zweiten Felde (Fig. 244) schwebt er, von Engeln begleitet, einher und weist mit majestätischer Gebärde Himmel und Erde ihren Platz an. Und in demselben Bilde sehen wir ihn noch einmal von rückwärts, als wenn er mit Sturmeseile an uns vorbeigesaust wäre, wie er nun mit leichter Handbewegung Gras und Kräuter auf der Erde aufgehen lässt. So seltsam diese doppelte Erscheinung anmutet, sie gestaltet doch erst den Eindruck einer wahrhaft unbeschränkten Bewegung im Raume. Im dritten Felde schwebt er wieder majestätisch langsam einher, mit ausgebreiteten Händen die Fülle des Tierlebens in den Wassern und auf Erden hervorrufend. Dann folgt die Schöpfung des Menschen: am Rande der Erde ruht Adam, und, von einer Engelwolke getragen, naht sich ihm Gott;



Fig. 245 Die Erschaffung Adams Von der Decke der Sixtinischen Kapelle

von dem Finger seiner ausgestreckten Hand springt gleichsam der Lebensfunken hinüber in die Gestalt des Menschen, dass seine starren Glieder anfangen, sich zu regen (Fig. 245). Vor Eva aber, die aus der Seite des Mannes sich erhebt, ein üppiges, blühendes Weib, steht Gott wie ein liebevoller Vater, in den Mantel gehüllt, und spricht in milder Bewegung sein „Werde!“ — In diesen Bildern hat Michelangelo den erhabensten Vorstellungen der Menschheit eine Gestalt gegeben, wie sie vorher und nachher keinem zweiten Meister gelungen ist. Die folgenden Geschichten aus dem Leben der ersten Menschen lassen eher einen Vergleich mit anderen Schöpfungen zu. Das sechste Feld vereinigt Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, geschieden durch den verhängnisvollen Feigenbaum, um den sich die Schlange windet, auch sie in einen weiblichen Oberkörper auslaufend; die psychologische Charakteristik ist von treffender Schärfe, aber es berührt selt-

sam, das Paradies wie eine steinerne Oede dargestellt zu finden. Dann folgen, in leichter Verschiebung der historischen Reihenfolge, die Sintflut — mit grossartigen Gruppen verzweifelt ringender Menschen — und das Dankopfer und die Schande Noahs. Es ist kein Zweifel, dass diese inhaltlich letzten Darstellungen zeitlich zuerst ausgeführt worden sind: der Massstab der Figuren ist ein kleinerer, die Kompositionsweise reliefartig befangen, und die Sintflut steht in sichtlichem Zusammenhange mit Michelangelos letztem Florentiner Werk, dem Schlachtkarton. Vom Sündenfall an werden nicht bloss die Dimensionen der Gestalten grösser, auch innerlich hebt sich seine Kunst immer höher und freier und wird immer malerischer. Man braucht nur den ersten Schöpfungstag mit dem Opfer Noahs zu vergleichen, um inne zu werden, wie der Meister im Verlauf der Arbeit selbst gewachsen ist. Das zeigen auch die historischen Bilder in den Eckzwickeln: wie ungezwungen fügt sich die bewegte und figurenreiche Erhöhung der ehernen Schlange in den schwierigen Dreiecksraum, während die Enthauptung Goliaths noch einfach und etwas steif aus der Senkrechten auf der Wagerechten aufgebaut ist!



Fig. 246 „Sklave“ von der Decke der Sixtinischen Kapelle

Michelangelo begann also mit der Ostseite der Decke, dies gilt auch für die Sibyllen und Propheten und die dekorativen Figuren ihrer Umgebung: schrittweise vergrössert sich nach dem Ende hin die Auffassungsweise, wird die Komposition reicher, lebendiger, malerisch bewegter. Welcher Gegensatz zwischen der stillen Beschaulichkeit des lesenden Propheten Zacharias (Ostwand) und dem Jonas (Westwand), der, soeben dem Rachen des Meerfisches entstiegen, sich in kühner Streitgebärde hintenüberwirft, um mit Gott weiter zu disputieren! Zwischen diesen Polen entfaltet sich im Gewande erhabenen Sehertums ein bewundernswerter Reichtum geistiger Charakteristik: eifriges Forschen in den Büchern der Weissagung, göttliche Inspiration, prophetische Verkündigung, zelotisches Eifern, tiefste Trauer sind in markigen Zügen gekennzeichnet. Als äusseres Hilfsmittel der Darstellung war fast nur das Hantieren mit Büchern oder Schriftrollen gegeben, die beiden Genien oder Engel, welche Michelangelo nach dem Vorgange Giovanni Pisanos hinzufügt, bleiben ein untergeordnetes Motiv; es ist die Grösse und Tiefe der Persönlichkeitsschilderung, welche diese Gestalten so tief in dem Gedächtnis aller Zeiten haften liess, am tiefsten unter den Frauen wohl die Erythräische Sibylle (vgl. die Farbentafel) in ihrer ruhigen Klarheit und Vornehmheit, unter den Männern Jeremias, in dessen gewaltiger Gestalt der Zusammenbruch aller Hoffnungen erschütternd zum Ausdruck kommt.

Nach diesen geistig tiefbewegten Gestalten bieten die benachbarten Sklaven dem Auge Erfrischung und Erholung durch den Anblick rein körperlicher Aktion und jugendlicher Formvollendung. „Unter ihnen stehen die schönsten männlichen



Fig. 247 „Sklave" von der Decke der Sixtinischen Kapelle

Körper, die Michelangelo je gemalt hat." Von ruhig und symmetrisch bewegten Figuren schreitet die Erfindung fort zu contrapostisch verwickelten Motiven, die in starker Verkürzung gegeben werden (Fig. 246, 247). Ein ungeheurer Reichtum an Formanschauung ist hier voll Liebe zur Sache ausgebreitet, zwischen die ehrwürdigen Geschichten und Gestalten der judäisch-christlichen Welt schieben sich leichte Spiele der Phantasie voll antiker Sinnenfreude und Lebensfülle.

Die Stichkappen und Lünetten wurden erst gemalt, einige Zeit nachdem der mittlere Teil der Decke enthüllt worden war. Schon dies macht begreiflich, dass die Stimmung im allgemeinen hier eine andere ist: ruhiger, verklingend, fast idyllisch. Das Thema der „Vorfahren Mariä" gab nur den Anschlag, die Ausführung leitet weit ab zu den Intimitäten des häuslichen und Familienlebens. Denn wie in den Lünetten Frau und Mann, oft mit den Kindern, in mannigfacher Beschäftigung und Stimmung einander gegenüber sitzen, so vereinigen die Gruppen der Stichkappen die Familie in Abspannung, Ruhe und Schlaf. Es sind Existenzbilder, in grossen Zügen hingeworfen, leichte Randverzierung gleichsam zu den heroischen Darstellungen der Decke, aber doch im einzelnen mit einer überraschenden Fülle prägnanter Beobachtung und Wirklichkeitsschilderung ausgestattet, nicht ohne Innigkeit und Spuren trockenen Humors. Ihr genaueres Studium [1]) vermochte dem Bilde des Künstlers manchen unerwarteten neuen Zug einzufügen.

Fast ein Menschenalter später (1535—41) malte Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle das Jüngste Gericht. Er zerstörte nicht bloss die Arbeiten des 15. Jahrhunderts, sondern auch zwei seiner eigenen Lünetten an der Altarwand, um Raum für das Fresko zu schaffen, das vom Sockel bis zur Decke die ganze Wandfläche einnimmt. Die künstlerische Einheit der Raumdekoration erschien ihm nun geringwertig gegenüber der Kolossalität des einen Werkes, das selbst jeder architektonischen Disposition entbehrt; ausschliesslich durch die Kunst der Massengruppierung suchte Michelangelo die ungeheure Fläche zu beherrschen — ein selbst für ihn vergebliches Unterfangen, zumal er, entgegen allem kirchlichen Brauch, auf die gewohnte Ordnung des himmlischen Staates verzichtete und ausser Maria alle Figuren nackt bildete; die heute sichtbaren Gewandfetzen und Draperien, die zusammen mit dem Staub und Schmutz der Jahrhunderte dazu beigetragen haben, den einheitlichen Eindruck des gigantischen Werkes zu vernichten, sind erst eine Zuthat späterer Prüderie. Bewundernswert bleibt trotzdem die Klarheit des Aufbaus, die gewaltige Kraft der Schilderung, die Meisterschaft der Einzelgestaltung. Der in der Mitte auf Wolken thronende Weltenrichter

[1]) Vgl. *C. Justi,* Michelangelo S. 152 ff.

(Fig. 248) wird umgeben von den Gestalten der Apostel und Märtyrer, aber nicht in ruhiger Majestät, sondern erfüllt von der Leidenschaft der Vergeltung, gleichsam Rache heischend, drängen sie sich um ihn und weisen die Werkzeuge ihres Leidens, und im oberen Abschluss tragen stürmisch durch die Luft heransausende Engel die Marterinstrumente Christi herzu. Dieser selbst ist nicht der Gott der Liebe, sondern des Zorns; nicht den Erlösten wendet er sich zu, die vom Posaunenchor der Engel erweckt aus den Gräbern erwachen und langsam emporschwebend



Fig. 248 Der Weltenrichter aus dem Wandbilde des Jüngsten Gerichts

sich mit den Scharen der Seligen vereinigen, sondern den Verdammten: mit leidenschaftlicher Gebärde schleudert er sie zurück in die Tiefe. Und das verzweiflungsvolle Ringen der rettungslos Versinkenden findet seinen Schlusspunkt endlich in dem erschütternden — aus Dante entnommenen — Bilde des Charon, der mit harten Ruderschlägen die Zögernden aus seinem Nachen treibt, dem in kalter Ruhe wartenden Fürsten der Unterwelt zu. Wenn es auf der Seite der Erlösten nicht an zarten und rührenden Gruppen fehlt, überwiegt doch die Stimmung der Verzweiflung; vor dem Donnerwort des Weltenrichters erzittern auch die Heiligen, und scheu wendet selbst Maria ihr sonst so huldreiches Antlitz ab.

Michelangelo malte das Jüngste Gericht, nachdem er jahrzehntelang nur als Plastiker und Architekt thätig gewesen war; die Fresken, welche er auf Geheiss des Papstes bald darauf in der neuerbauten Cappella Paolina des Vatikans ausführte, sind fast ganz zu Grunde gegangen: es ist kein Wunder, dass die plastische Anschauung in diesem Werke die malerische in weit höherem Grade überwiegt, als bei den sixtinischen Deckenbildern der Fall gewesen. Er war — bei aller staunenswerten Schöpfungskraft, die ihn nicht verliess — alt und durch ein hartes Schicksal gebeugt, wenn auch gerade in diesen Jahren die Freundschaft mit der edlen Vittoria Colonna, der Witwe des Marchese Pescara, einen verklärenden Schimmer über sein Leben warf, wie beider Dichtungen uns bezeugen. Aber diese Freundschaft selbst erwuchs auf dem Grunde inniger Gemeinschaft des Glaubens. Eine vertiefte Strömung religiösen Ernstes durchzog, als natürliche Reaktion gegen die voraufgegangene heidnische Glaubenslosigkeit, damals die geistig hervorragenden Kreise Italiens und konnte unter Papst Paul III. (1534—49) vorübergehend auch auf die Kirche Einfluss gewinnen. Unter seinem Pontifikat wurden (1540) der Jesuitenorden und die Inquisition gestiftet, und das Tridentinische Konzil (seit 1545) begründete die Restauration des alten Kirchenglaubens. Etwas von dieser Stimmung der Zeit kommt auch in Michelangelos Jüngstem Gericht und in seinen Bildern der Bekehrung Pauli und der Kreuzigung Petri in der Paulinischen Kapelle, den einzigen Heiligengeschichten, die er gemalt hat, zum Ausdruck. Die Gruppe der Kreuzabnahme (vgl. S. 241) und, wie seine Zeichnungen bezeugen, eine Komposition der Kreuzigung beschäftigten ihn in diesen Jahren; 1547 übernahm er „um Gottes willen“ den Bau von S. Peter (vgl. S. 46), das Werk seiner letzten Jahrzehnte. Als er 1564 starb, war eine neue Zeit heraufgekommen, für welche die Ideale der Renaissance kaum noch Geltung hatten.



Fig. 249 Porträt des Bartolommeo Pauciatichi von Angelo Bronzino in den Uffizien

Michelangelo hat auch in der Malerei keine Schüler gehabt, sondern nur Nachahmer, und die äusserliche Aufnahme seiner Manier führte rasch zu ärgstem Verfall. Unter den Malern, die ihm in Rom nahe standen, soll der Venezianer *Sebastiano del Piombo* zuweilen nach Zeichnungen und Entwürfen des Meisters gearbeitet haben, doch bleibt er im Wesentlichen seiner Kunst der heimatlichen Schule zugehörig. *Daniele da Volterra's* († 1566) pathetische Kreuzabnahme in S. Trinità de' Monti zu Rom mag gleichfalls nicht ohne solche Beihilfe entstanden sein. Der

begeistertste Verehrer des Meisters war *Giorgio Vasari* (1511—74), der infolge des grossen Einflusses, den er durch seine vielseitige Thätigkeit als Architekt, Maler und Kunstschriftsteller, sowie durch die von ihm (um 1561) gestiftete Zeichenakademie in Florenz ausübte, als der eigentliche Begründer des michelangelesken Manierismus betrachtet werden muss. Seine grossen Freskencyklen im Palazzo Vecchio, in der Sala regia des Vatikans und in der Cancelleria sind voll hohler und kalter Nachahmung. Besser, weil auf eigenem Studium der Natur beruhend, sind seine Bildnisse. Das Gleiche gilt von dem Liebling des damaligen florentinischen Hofes, *Angelo Bronzino* (1511—74), der die Geschmacklosigkeit seiner Historienbilder durch vortreffliche repräsentative Porträts wettmacht (Fig. 249). Die kühle Vornehmheit des Hoftons ist darin mit strenger Zeichnung und klarer Färbung vereint. In Rom vertraten namentlich als Freskomaler die Brüder *Taddeo* († 1569) und *Federigo Zuccaro* († 1609) diese Richtung, die sich unter dem Eindruck der grossartigen Formen und kühnen Gedanken Michelangelos ohnmächtig windet bis zum völligen Verlust der eigenen schöpferischen Kraft. Man prahlte mit der gewaltsamen Stellung und Muskulatur der Gestalten, ohne ihnen die bewegende Seele einhauchen zu können; man gefiel sich in riesigen Kompositionen und in beispielloser Schnellmalerei, ohne die unerschöpfliche Phantasie und alles bezwingende Kraft des Meisters zu besitzen.

Alle diese Maler äfften Michelangelo nach, ohne in das Wesen seiner Kunst einzudringen. Richtig verstanden und von ihm, wie von allen, die bis dahin Grosses geschaffen, gelernt, hat nur ein einziger Künstler, sein jüngerer Nebenbuhler am päpstlichen Hofe: *Raffael.*

D. Raffael und seine Schule[1])

Raffael ist der jüngste der drei grossen Maler der italienischen Hochrenaissance und der einzige Nichtflorentiner unter ihnen, wenn er auch die für seine spätere Entwicklung entscheidenden Jahre in der Kunststadt am Arno verlebt hat. Doch blieben wesentliche Züge des Kunstcharakters seiner umbrischen Heimat, kindliche Reinheit und schwärmerische Innigkeit des Empfindens ihm stets zu eigen und trugen nicht wenig dazu bei, seinem Schaffen jene bezaubernde Liebenswürdigkeit zu verleihen, die ihm die Bewunderung der ganzen Welt eingebracht hat. In weit höherem Grade, als Lionardo oder gar Michelangelo, ist Raffael eine anschmiegsame Natur; er hat den verschiedensten Einflüssen sich voll hingegeben und in keiner Periode seines Lebens einen Stil entwickelt, in dem nicht die höchsten Gedanken anderer Künstler mit zu Worte kämen. Aber seine Werke sind doch etwas anderes und weit mehr als etwa nur der Auszug aller feinsten Kräfte, welche ein Jahrhundert voll Naturbeobachtung und Schönheit hervorgebracht hatte. Es lebt in ihnen ein eigener, hoher Geist, und aus so vielen bekannten Einzelwahrheiten wissen sie eine neue, höhere Gesamtwahrheit zu gestalten. Raffael thut seinen künstlerischen Aufgaben niemals Gewalt an, wie so häufig Michelangelo, er ordnet sich ihnen vielmehr unter, sucht zuweilen in harter, mühseliger Arbeit nach ihrer besten Lösung — und doch erscheint uns diese dann wie mühelos hingeworfen, harmonisch abgerundet, ja, oft erfährt das Thema eine überraschende Umgestaltung und Vertiefung von innen heraus. Den Grund hierfür können wir nur in dem Reichtum des Herzens finden, den Raffael

---

[1]) *J. D. Passavant,* Raphael von Urbino. 2. (französische) Ausgabe. Paris, 1860. — *A. Springer,* Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig, 1895. — *E. Muentz,* Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. 2. Aufl. Paris, 1885. — *H. Grimm,* Leben Raphaels. 3. Ausg. Berlin.



Fig. 250 Vermählung Mariä von Raffael

besass, und der ihm den psychologischen Tiefblick Lionardos, die stets machtvolle Grösse Michelangelos aufwog. Die Wärme seiner Empfindung, die einfache Menschlichkeit seines Wesens bewahrte ihn vor den Fährnissen, die aus dem überwiegend formalen Charakter seines Schönheitsempfindens entstehen mussten: er erreicht in seinen besten Werken eine vollendete Harmonie der Form, ohne ins Kalte und Leere zu verfallen. Bis ans Ende bleibt er ein Strebender, und das Geschick, das ihn in der Blüte der Jahre, auf der Höhe seines Lebens und Schaffens dahinraffte, lässt seine Persönlichkeit wie eine Verkörperung der Schönheit, Anmut und Jugend im Gedächtnis der Welt fortleben. Er hat der Kunst unendlich viel gegeben, ohne ihr dafür irgend etwas nehmen zu müssen.

Als Sohn des Malers *Giovanni Santi* am Karfreitag des Jahres 1483 in Urbino geboren, verlebte *Raffaello di Santi* seine erste Jugend in diesem Apenninen-Städtchen, das sein Beherrscher, Federigo da Montefeltre († 1482), zu einem anerkannten Sitz humanistischer Bildung erhoben hatte. Bedeutsamer, als der Unterricht des früh (1494) verstorbenen Vaters[1]) und vielleicht des Malers *Timoteo Viti* (seit 1495 in Urbino thätig), mögen für seine Jugendentwicklung[2]) die Eindrücke der Bauten und Bilder gewesen sein, welche Künstler wie *Luciano di Laurana* (vgl. S. 27), *Melozzo da Forli* (vgl. S. 183) u. a. dort geschaffen hatten. Doch wissen wir über seine Jugend, die er bis 1499 etwa in der Heimatstadt verbracht haben wird, überhaupt nichts Sicheres; von da ab war er jedenfalls bis 1504 in Perugia Geselle des damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden *Pietro Perugino* (vgl. S. 192). Dass er hierbei auch mit dem häufig als Mitarbeiter seines Meisters thätigen *Pinturicchio* (vgl. S. 195) in engere Beziehungen

1) *A. Schmarsow*, Giovanni Santi, der Vater Raphaels. Berlin, 1887.

2) *W. Koopmann*, Raphael-Studien. Marburg, 1895. Dagegen *W. v. Seidlitz*, Raphaels Jugendwerke. München, 1891.

trat, ist an sich wahrscheinlich[1]), seine Teilnahme an bestimmten Werken desselben aber lebhaft umstritten. Im übrigen zeigen die sicheren Arbeiten Raffaels, die aber erst dem Ende dieser Frühzeit angehören (1503/04), wie er ganz im Stile Peruginos thätig, doch innerlich über diesen hinausgewachsen und die bestimmte Manier desselben durch feinere Empfindung und schärfere Durcharbeitung selbstthätig weiter zu entwickeln bestrebt ist. Der Christus am Kreuz (Sammlung L. Mond in London), die Krönung Mariä (Vatikan) und die Vermählung Mariä (sogen. „Sposalizio", Brera in Mailand) sind hierfür bezeichnend. Letzteres Bild (Fig. 250) bleibt durch den Vergleich mit der in den Grundzügen übereinstimmenden Darstellung desselben Vorgangs auf einem Gemälde im Museum zu Caen (entweder von Perugino selbst oder, wie man neuerdings annimmt, von seinem Schüler *lo Spagna*) besonders lehrreich. Der Fortschritt in der Anordnung, in der Belebung und Beseelung der einzelnen Gestalten, namentlich auch der Köpfe, ja schliesslich selbst in der Gestaltung des den Hintergrund bildenden tempelartigen Centralbaues, ist ganz augenscheinlich.



Fig. 251 Madonna del Granduca von Raffael

Im Jahre 1504 begründete Raffael seine eigene Werkstatt in Florenz, und nun begann eine Zeit angestrengten Schaffens, deren Bedeutung für ihn in der Ueberwindung der umbrischen Schulmanier durch den Anschluss an die auf kräftigere Lebensfülle und Charakteristik ausgehende Florentiner Kunst beruhte. Aeussere Nachwirkungen bekannter Florentiner Kunstwerke, wie die Aufnahme eines Brunelleschischen Architekturmotivs in der Madonna Ansidei, die Anlehnung an Donatellos Relief des Drachenkampfs in einem Bildchen des heiligen Georg, an Fra Bartolommeos ‚Jüngstes Gericht' in dem (1505 begonnenen) Fresko der Dreieinigkeit mit Heiligen des Camaldulenserordens in S. Severo zu Perugia besagen hierfür nicht viel; weit tiefer gehen die Anregungen, welche die Madonnen Luca della Robbias ihm gegeben haben, und von entscheidendem Einfluss wurde für Raffael das Studium Lionardos da Vinci.[2]) An seinen Werken vor allen lernte er eine neue Art, in geschlossenen Gruppen zu komponieren, dem

[1]) *A. Schmarsow*, Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart, 1880.

[2]) Vgl. hierzu namentlich die lehrreichen Untersuchungen von *J. Strzygowski*, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Strassburg, 1898.

Schauplatz den Eindruck räumlicher Tiefe zu geben, die Gestalten in seelischen Kontakt zu bringen, die Natur ohne konventionelle Brille anzuschauen. Nach dem Karton von Lionardos Reiterschlacht hat Raffael skizziert, seine Porträts eines Ehepaares, wahrscheinlich mit Unrecht Angelo und Maddalena Doni genannt (Uffizien), sind im Arrangement durch das Bildnis der Monalisa beeinflusst. Am deutlichsten kommt die Art, wie Raffael unter der Anregung Lionardos sich künstlerische Probleme stellt und sie löst, in seinen Madonnenbildern zum Ausdruck. Die Reihe dieser Darstellungen, welche den Künstler zum Liebling aller schönheitsempfindenden Seelen gemacht haben, beginnt bereits in seiner Peruginesken Periode; die Madonna del Granduca (Fig. 251) (Pittigalerie) und die Madonna Connestabile (Petersburg) sind — abgesehen von einigen mehr schülermässigen Leistungen — noch ganz umbrisch in ihrer innigen, doch fast zaghaften Schlichtheit. Das einfache Thema der Mutter mit dem Kinde — zumeist als Halbfiguren — wird dann mit stärkeren Accenten behandelt in einigen Bildern, unter denen die Madonnen aus dem Besitz der Tempi (München), Colonna (Berlin) und in der Galerie Bridgewater (London) vor allem genannt werden müssen: die Mutter presst den Knaben zärtlich an sich oder schaut lächelnd auf sein kindliches Spiel, das bis zu wildem Sichherumwerfen auf ihrem Schosse geht. Dem grösseren Reichtum der Motive entspricht die grössere Lebhaftigkeit der Bewegungen und der schärfere Kontrast der Richtungsachsen. Mit der Madonna del Cardellino (Uffizien), zu der die Belle Jardinière (Louvre) und die Madonna im Grünen (Wien) gehören, tritt das Problem der eigentlichen Gruppenbildung auf; durch Hinzunahme des kleinen Johannesknaben wird ein Gegenspiel zwischen drei Figuren erzeugt, dessen Lösung ganz im Sinne von Lionardos Grottenmadonna (vgl. S. 249) durch streng pyramidalen Aufbau erfolgt (Fig. 252). Noch künstlicher in die Dreiecksform gepresst erscheint die ganze heilige Familie auf der Madonna Canigiani (München). Den Schluss dieser Entwicklungsreihe bezeichnen die bereits in Rom entstandene Madonna Alba (Petersburg) und die Madonna della Sedia (Pittigalerie), bei denen schon die Rundform das Streben nach höchster Konzentration des plastischen Reichtums an Bewegungsmotiven andeutet. Man vergleiche sie mit der Madonna Connestabile, um den ungeheuren Fortschritt, den Raffael binnen höchstens einem Jahrzehnt in der Kunst der Belebung einer Fläche gemacht hat, zu ermessen. Und zugleich damit



Fig. 252 Madonna mit dem Stieglitz von Raffael

war seine Beherrschung der körperlichen Form, die Vertiefung des Ausdrucks, das Gefühl für den schönheitsvollen Zusammenklang der Linien stetig gewachsen: an dem Madonnenthema ist Raffael recht eigentlich zum freien Künstler herangereift.

Grösseren Aufgaben, die sich dem jungen Meister nicht so zahlreich boten, stand er noch mit einiger Befangenheit gegenüber. Das unvollendet gebliebene Altargemälde der Madonna del Baldacchino (Pittigalerie) zeigt ihn auf den Spuren Fra Bartolommeos, dessen grosszügiges Pathos ja auch in anderen Madonnen-



Fig. 253 Die Grablegung Christi von Raffael

bildern allmählich anzuklingen beginnt. Abschluss und Höhepunkt der Florentiner Lehrzeit aber bildete im Sinne des Künstlers gewiss seine Grablegung Christi (Galerie Borghese), ein bereits in Perugia in Auftrag erhaltenes Altargemälde, das 1507 vollendet wurde (Fig. 253). Des historischen Stoffes ist der umbrisch erzogene Maler, das lehren uns deutlich die zahlreich erhaltenen Vorstudien, nur mit Anstrengung Herr geworden. Zuletzt hat der Eindruck von *Mantegnas* Kupferstich (vgl. S. 203) die Komposition bestimmt, während die plastische Schärfe in der Gestaltenbildung und manche Einzelzüge auf das Studium Michel-

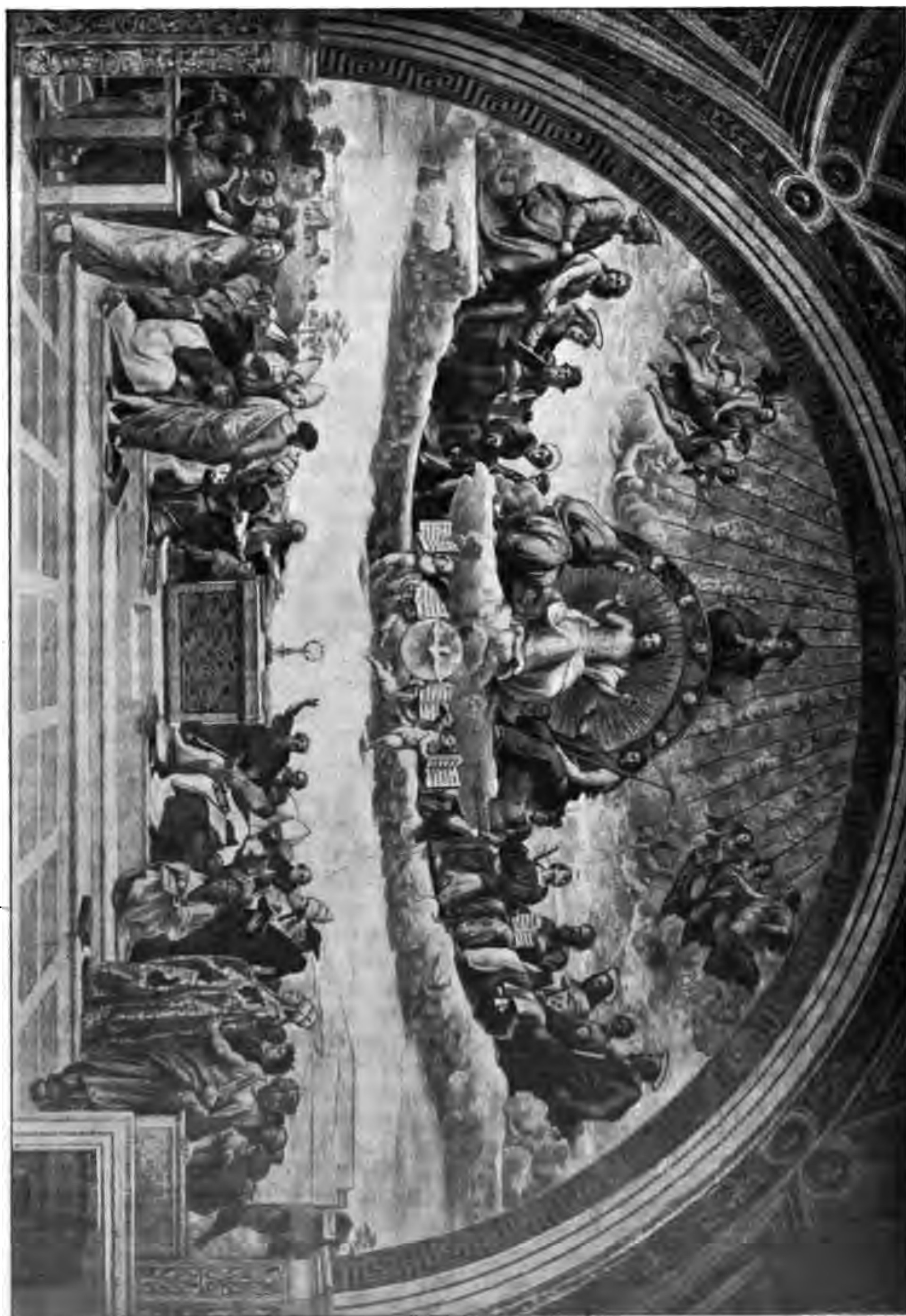


Fig. 254 Wandbild der Disputa von Raffael



Der Pa

Wandgemälde v
in der Stanza della Seg



A. GATTERNICHT STUTTGART LITH.

rnass
von Raffael
gnatura des Vatikans

angelos hinweisen: ohne die Gruppe der Pietà hätte die Hauptkomposition, ohne das Rundbild der heiligen Familie (vgl. S. 257) die Nebengruppe rechts nicht ihre jetzige Form erhalten.

Wahrscheinlich durch den Einfluss seines Landsmannes und Verwandten *Bramante* (vgl. S. 42) erhielt Raffael die ehrenvolle Berufung in den Dienst des Papstes nach Rom, der er im Laufe des Jahres 1508 gefolgt sein muss; im Herbst ist er bereits an der ihm gestellten Aufgabe thätig, einige Zimmer (Stanze, Camere) des Vatikans mit Fresken zu schmücken. Es sind drei gewölbte Räume mässigen Umfangs mit einem daran stossenden grösseren Saal im oberen Stockwerk des älteren, von Nikolaus V. (1447—53) erbauten, Teils des päpstlichen Palastes. Raffael begann (1508—11) mit dem mittleren Raum, der Stanza della Segnatura, so genannt, weil hier später die päpstlichen Bullen signiert zu werden pflegten; wahrscheinlich war sie ursprünglich zur Aufstellung der päpstlichen Privatbibliothek bestimmt, so dass hieraus sich die Disposition der Gemälde bestimmte.[1]) Andere Maler (Soddoma, Perugino, Bald. Peruzzi) hatten mit der Ausschmückung der Räume bereits begonnen, und Raffael liess ihre Deckenmalereien grösstenteils stehen; in der Stanza della Segnatura fügte er der Decke hauptsächlich die grossen Rundmedaillons mit den Gestalten der Theologie, Philosophie, Poesie und Justitia ein, welche als Ueberschriften gleichsam zu den entsprechenden Wandgemälden gelten wollen. An der ersten Hauptwand (Fig. 254) ist die Theologie dargestellt, unter dem Namen der ‚Disputa' weltbekannt, weil man früher meinte, hier eine wirkliche Disputation über das auf einem Altar stehende heilige Sakrament erblicken zu dürfen. In Wahrheit ist dieses Symbol nur gewählt als leicht verständlicher Mittelpunkt der beiden Welten, der himmlischen und der irdischen, welche zusammen den Inhalt der Gottesgelehrsamkeit ausmachen. So baut sich über ihm die heilige Dreieinigkeit auf, Christus zwischen Maria und Johannes in der Mitte, ringsum schwebende Engel und auf einem Wolkenhalbkreis, paarweise gereiht, die Vertreter des alten und des neuen Glaubens; auf dem irdischen Boden aber umgiebt den Stufenbau des Altars eine Versammlung von Lehrern und Führern der Kirche, nicht in strenger Majestät, sondern lebhaft bewegt und von geistigen Gegensätzen durchwogt. Raffael wollte hier so wenig wie in den späteren Fresken historische Gelehrsamkeit auskramen: nur ganz wenige Gestalten, wie die zunächst dem Altar sitzenden Kirchenväter, sind als bestimmte Persönlichkeiten gekennzeichnet; wo es ihm sonst auf den Namen ankam, hat er ihn einfach in den Heiligenschein hineingeschrieben. Wohl aber ist die wohlgefällige Verteilung der Figuren auf der Fläche, die rhythmische Gliederung der Massen und die Organisation des Raumganzen hier zuerst von ihm mit einer Kunst und Freiheit behandelt worden, die über die Anregungen durch Lionardos Abendmahl und Anbetung der Könige hinaus ihn zu selbständiger Gestaltungskraft fortgeschritten zeigt. Die Umwandlung der eintönig nebeneinander sitzenden oder stehenden Figurenchöre, wie sie in den grossen Wandmalereien des 15. Jahrhunderts auftreten, in ein wahrhaft „lebendes" Bild voll des regen Scheins geistiger Thätigkeit, tiefsinnigen Forschens, begeisterten Lauschens, heftiger Gegenrede ist in der Disputa vollzogen. Raffael hatte in dieser Kunst der Massenbelebung nur einen Vorgänger: Donatello mit seinen Paduaner Reliefs, und er verdankt ihm in der That bis in Einzelheiten hinein vieles[2]) — aber was er nur von sich aus hinzubrachte, ist das hohe Schönheitsgefühl, der feine Sinn für Harmonie und Anmut der Linienführung.

Das zweite Hauptbild, der Philosophie gewidmet, führt nach alter Tradition

---

[1]) *F. Wickhoff* im Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen XIV, 1893, S. 49.
[2]) *W. Voege,* Raffael und Donatello. Strassburg, 1896.

den Namen ‚Schule von Athen', weil die missverständlich historisierende Auffassung früherer Zeiten auch hier an eine Zusammenstellung der Hauptphilosophen des Altertums unter Führung von Platon und Aristoteles glaubte. In der That sind diese beiden in der Mitte — durch die Aufschriften ihrer Bücher — sowie Sokrates, Diogenes und wenige andere leicht verständlich charakterisiert; aber die überwiegende Menge bleibt auch hier namenlos, in den Dienst freier künstlerischer Komposition gestellt. Unübertrefflich schön ist Forschung und Lehre, Aufnehmen und Begreifen z. B. in der berühmten Gruppe der Geometer (rechts) charakterisiert, und gewiss scheint, dass die Gestalten auf der Höhe der Plattform mehr die analytische, die unteren Gruppen mehr die synthetische Seite menschlicher Denkarbeit zur Anschauung bringen. Aber das Wesentliche des Genusses, den die Schule von Athen jedem empfänglichen Auge bietet, beruht doch auch hier wieder auf der formalen Schönheit der Komposition, auf der Kunst, mit welcher die Gruppen verknüpft werden und ein Strom lebendiger Bewegung durch alle hindurch geleitet erscheint. Im Gegensatz zur Disputa ist der Schauplatz ein einheitlicher, und die grossartige, an Bramantes Entwürfe zur Peterskirche anknüpfende Architektur giebt ihm eine köstliche Wohlräumigkeit; die edle Schönheit dieser Hallen täuscht uns darüber hinweg, dass die ganze obere Hälfte des Wandfeldes inhaltlich nicht mitspricht. Die Architektur ist auch, ähnlich wie in Lionardos Abendmahl, benutzt, um die beiden Hauptgestalten herauszuheben: sie stehen gerade im Lichten des letzten Bogens und alle perspektivischen Linien der Architektur führen auf sie hin. Sehr schön ist der Gegensatz des bewegten, in komplizierten Linien gestalteten Vordergrundes zu dem Hintergrunde, in welchem die ruhig stehenden Figuren überwiegen, noch feiner die Verknüpfung zwischen beiden durch die Auf- und Absteigenden auf der Treppe und die Art, wie ihnen in der Gruppe links ein labiles Gleichgewicht geschaffen wird. Als ein Meisterstück der Komposition in freier Entwicklung der künstlerischen Motive schöner, ruhiger Existenz und ihrer Verbindung zu einem wohlabgewogenen Gesamtbilde wird Raffaels Schule von Athen stets unübertroffen bleiben.

Die beiden anderen Wandbilder dieses Zimmers boten besondere Probleme durch das in die Bildfläche einschneidende Fenster; Raffael hat es in dem Bilde des Parnass (vgl. die Farbentafel) als des Versammlungsortes der Dichter benutzt, um die Vorstellung eines Hügels zu erwecken, auf dessen Spitze Apollon, die Geige spielend, inmitten des Musenchors sich niedergelassen hat. Unter den Dichtern, die in zwangloser Gruppierung auf den Hängen verteilt sind, lassen sich Homer, Dante, Petrarca und durch Namensbeischrift Sappho erkennen. Bei der Darstellung der Jurisprudenz vermied Raffael die nochmalige Variation des Themas einer Gelehrtenversammlung und schnitt den Wandteil über dem Fenster ab für eine Gruppe der drei Allegorien von Stärke, Weisheit und Mässigung, welche sich mit der Gerechtigkeit zum Quartett der Kardinaltugenden vereinigen, während er auf den schmalen Seitenwänden die Einführung des geistlichen und des weltlichen Gesetzbuches in knappen, gut erzählten Ceremonialscenen darstellt.

Die Stanza d' Eliodoro (1512—14) hat ihren Namen von dem Hauptbilde, der wunderbaren Vertreibung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem Tempel zu Jerusalem. Auch die übrigen Darstellungen sind historischen Inhalts: sie schildern Ereignisse aus der Geschichte der Kirche, bei welchen das Eingreifen Gottes ihr Rettung aus schwerer Gefahr brachte. Der Wechsel des Themas bedingt den Wechsel der Tonart: auf Versinnlichung des Moments und dramatische Kraft des Ausdrucks ist alles zugespitzt, am prägnantesten im Heliodorbilde (Fig. 255). Auch hier bildet eine Architektur — das Innere des Tempels — den Hintergrund — aber sie ist von schweren, gedrückten Verhältnissen, auf den malerischen Gegensatz zu dem Vordergrunde hin komponiert, in welchem die Licht-



Fig. 235 Raffaels Wandbild der Vertreibung Heliodors

erscheinung des vom Himmel gesandten Retters, eines Reiters in goldener Rüstung auf milchfarbenem Rosse, den Räuber ereilt. Diese Hauptscene ist mit unerhörter Kühnheit ganz nach rechts verlegt: die freie Mitte giebt der Phantasie des Betrachters die Anregung, die voraufgegangene rasche Entwicklung des Vorgangs nachzuempfinden. Links halten die um eine Säule gescharten Gruppen des Hintergrundes, in zwei auf das Postament gekletterten Figuren gipfelnd, dieser Hauptscene die Wage: zum erstenmal ist in einer Komposition die Diagonale zur Linie der Entwicklung gemacht. Fast verblüffend wirkt der feierliche Zug des Papstes — mit den Porträtzügen Julius' II. — der links vorn erscheint, ein schreiender Anachronismus, aber gewiss mehr als ein Lückenbüsser, denn Raffael hat dieses Motiv in dem nächsten Wandbilde, der Messe von Bolsena, wiederholt. Das Wunder der blutenden Hostie, durch das ein zweifelnder Priester zur Lehre von der Transsubstantiation bekehrt worden war, gab den Gegenstand der Darstellung. In die geistvoll um das einschneidende Fenster aufgebaute Komposition bringt die eherne Ruhe des als Zeuge des Wunders dargestellten betenden Papstes einen starken dramatischen Accent. Den Eintritt einer mehr malerischen Richtung, welcher sich durch Betonung des Lichtproblems und durch glänzendere Koloristik bereits in diesen beiden Fresken zu erkennen giebt, kennzeichnet am deutlichsten die Befreiung Petri an der zweiten Fensterwand. Der Vorgang wird in drei Scenen erzählt: über dem Fenster blicken wir durch ein Gitter in das von der Lichterscheinung des Engels erhellte Innere des Kerkers, rechts führt der Engel den Apostel an den schlafenden Wächtern vorbei, links sehen wir diese von einem Fackelträger aufgeweckt, wobei das Licht des Mondes die Beleuchtung noch komplizierter gestaltet. — Unbedeutender erscheint das vierte Fresko: Attila vor Rom; es entstand nach 1513; denn der Papst trägt bereits die Züge Leos X.; und selbst bei der Komposition scheinen teilweise die Schüler mitgewirkt zu haben.

Denn Raffael war im Laufe dieser Jahre am päpstlichen Hofe zu einer Stellung gelangt, wie sie kein Künstler vor ihm eingenommen hatte. Während Michelangelo nach Vollendung der Sixtinischen Decke durch seine Verpflichtungen für das Juliusgrab in Anspruch genommen war und bald darauf (1517) für lange Jahre nach Florenz ging, konzentrierten sich in Raffaels Hand allmählich alle Kunstunternehmungen Leos X.: er wurde 1514 Bramantes Nachfolger in der Bauleitung von St. Peter und im folgenden Jahre zum Aufseher über alle Ausgrabungen antiker Gebäude und Statuen ernannt, wie sie damals zuerst in grösserem Umfange vorgenommen wurden. Architektonische und gelehrte antiquarische Interessen, die dem Künstler bis dahin fremd geblieben, wurden ihm aufgedrängt; und doch heischten nicht bloss der Papst, sondern auch alle Grossen der Welt und der Kirche immer neue Kunstwerke von seiner Hand. Zunächst entschied Leo X., dass die Malereien in den Stanzen fortgesetzt wurden; aber es lag im Sinne seiner Eitelkeit und Prunkliebe, dass das Programm für das nächste Zimmer (Stanza dell' Incendio 1514—17) eine rein persönliche Zuspitzung erfuhr: Ereignisse aus der Geschichte der übrigen Leopäpste sollten dargestellt werden, mit der offenbaren Tendenz einer Verherrlichung des regierenden. Solche Aufgaben konnten den Meister nicht mehr anziehen, und er hat sich damit begnügt, eine Reihe von Skizzen und Studien zu entwerfen, nach denen seine beiden Schüler und Gehilfen, *Francesco Penni* und *Giulio Romano*, die Komposition zusammenstellten und ausführten.[1]) Daher selbst in dem Hauptbilde dieses Zimmers, dem Borgobrand, das Unzusammenhängende und zum Teil Widerspruchsvolle der An-

[1]) Vgl. *H. Dollmayr*, Raffaels Werkstätte. Wien, 1895. (Jahrb. d. österr. Kunstsammlungen XVI, 231 ff.)

ordnung. Im übrigen macht sich hier am deutlichsten, in der Architektur wie in den Gestalten, die vorwiegende Beschäftigung mit der Antike geltend. Noch ausschliesslicher das Werk der Schüler sind die übrigen Fresken dieses Raumes; und vollends an den Wandbildern aus dem Leben Konstantins in dem angrenzenden Saale, die überhaupt erst nach seinem Tode in Angriff genommen wurden, hat Raffael kaum einen Anteil.

Leo X. wählte auch sonst, im Gegensatz zu dem klaren Blick Julius' II. für die Grösse seiner Künstler, die Aufgaben, die er ihnen stellte, mehr nach Laune und augenblicklichem Bedürfnis. So wusste er auch seinen grossen Monumentalmaler nicht besser zu beschäftigen, als mit Entwürfen zu Wandteppichen



Fig. 256 Petri Fischzug Wandteppich im Vatikan nach Raffaels Entwurf

und mit der Dekoration eines Korridors. Die Teppiche sollten in Flandern gewebt werden und die unteren Wandflächen der Sixtinischen Kapelle verkleiden; daher wurden im Anschluss an den bereits vorhandenen Bildschmuck Ereignisse aus der Apostelgeschichte als Thema gewählt. Von den 1515—16 entstandenen Kartons haben sich sieben im Southkensington-Museum erhalten, die danach ausgeführten Gewebe, unvollständig und beschädigt, im Vatikan (Galleria degli Arazzi), andere Exemplare in Berlin, Madrid, spätere Wiederholungen in Dresden. Mögen die Kartons, wie man neuerdings annimmt, fast ganz von *Francesco Penni* ausgeführt sein, in ihren Kompositionen kommt der Genius Raffaels, der Geist, den

er seiner Umgebung einflösste, zum überzeugenden Ausdruck. Die beabsichtigte Weise der Herstellung zwang zu friesartiger Anordnung, reliefmässiger Einfachheit, eindringlicher Klarheit und Stärke des Ausdrucks. Unter solchen Voraussetzungen ist in manchen dieser Kompositionen eine bewundernswerte Weisheit entfaltet, der heroische Stil erzählender Kunst recht eigentlich geschaffen worden. Obenan durch künstlerische Belebung bis in alle Einzelheiten hinein stehen der wunderbare Fischzug (Fig. 256) und ‚Weide meine Lämmer‘. Die organische Notwendigkeit, mit welcher der Vorgang in allen seinen Momenten lebendig entwickelt erscheint, beschränkt nirgends den freien Fluss und Rhythmus der Linien, die psychologische Charakteristik ist etwas laut, aber zutreffend gegeben (vgl. auch die Bestrafung des Ananias). In anderen Darstellungen, namentlich dem Opfer zu Lystra, drängt sich eine äusserlich antikisierende Richtung verwirrend vor, die als Folge seiner antiquarischen Thätigkeit jetzt zuweilen in Raffaels Arbeiten auftritt.

Auf diesem Boden ist auch die Idee zur Dekoration der Loggien des Vatikans (im zweiten Stockwerk des von Bramante erbauten Cortile S. Damaso) erwachsen (1517—19). Das Motiv zur Ausschmückung der Pfeiler- und Wandflächen ergaben die Malereien in verschütteten und wieder aufgegrabenen Räumen („Grotte“) antiker Bauten, namentlich der Titusthermen; der Dekorationstil der „Grottesken“ hat in den Loggien seine klassische Gestaltung empfangen (s. Farbentafel). Feine Ornamente, Guirlanden, Blumenranken u. a. als Umrahmung kandelaberartig übereinander aufgebauter Reliefs und Medaillons mit antiken Einzelmotiven, Köpfen, mythischen Gestalten u. s. w. bilden ein reichbelebtes, anmutiges Ganzes. In den Flachkuppeln der einzelnen Arkaden sind je vier Bildchen mit biblischen Darstellungen eingefügt. Wenn man unbedenklich annehmen darf, dass — etwa nach vorheriger Festsetzung des Gesamtplans — die ganze ornamentale Arbeit der Werkstatt überlassen blieb, die zu diesem Zwecke wahrscheinlich der besonderen Leitung des *Giovanni da Udine,* eines in Tier-, Blumen- und Früchtedarstellungen besonders geübten venezianischen Malers, unterstellt wurde, so scheinen die biblischen Historien — 48 aus dem Alten, 4 aus dem Neuen Testament — ohne stärkere Einflussnahme Raffaels kaum denkbar. Denn sie verraten in ihrer Art das gleiche sichere Gefühl für das stilistisch Angemessene wie die Teppichkartons; inhaltreiche Knappheit, Präzision des Ausdrucks, grosse Formenschönheit und ein starkes Mitsprechen der landschaftlichen Umgebung lassen viele Darstellungen aus dieser ‚Bibel Raffaels‘ auch in ihrer Verunstaltung durch ungeschickte Restauratoren noch als kleine Meisterwerke erscheinen (Fig. 257). Die Ausführung allerdings war nur auf dekorativ flüchtige Wirkung berechnet; *Francesco Penni, Giovanni da Udine* und in den letzten vier Arkaden der neu eintretende *Perino del Vaga* werden sie besorgt haben.



Fig. 257 Die Auffindung Mosis von Raffael

Im ganzen intensiveren Anteil als an den umfangreichen Aufträgen des Papstes und der Kirchenfürsten — die Dekorationen der päpstlichen Villa Magliana und eines Badezimmers des Kardinals Bibbiena im Vatikan sind ganz auf Rechnung der Schüler zu setzen — scheint Raffael an einer Reihe von Arbeiten für seinen besonderen Gönner, den reichen Bankier Agostino Chigi,

genommen zu haben. Bereits 1514 malte er für ihn — zum Teil ganz eigenhändig — das Fresko der Sibyllen und Propheten über dem Eingang einer Seitenkapelle in S. Maria della Pace — in offenbarem Wettstreit mit Michelangelos Gestalten, aber durch den weichen Schwung der Bewegung doch ganz raffaelisch. Im selben Jahre entstand in dem Landhause Chigis, der später sogenannten Farnesina das Fresko der Galathea — wiederum eine eigenhändige Arbeit und ein interessantes Zeugnis der Studien Raffaels nach der Antike, die sein selbständiges Formempfinden nicht zu beeinflussen vermochten, obwohl es mehr eine Statuengruppe ist als ein Bild. Den Planetenbildern mit Gottvater in der Kuppel der Kapelle Chigi in S. Maria del Popolo (1516) hat die Ausführung durch einen venezianischen Mosaicisten wohl manches von dem Geiste des Entwurfs geraubt. Endlich entstand in der Farnesina 1517 bis 1519 das köstlichste unter den Werken dieser Gruppe: der Bildercyklus aus der Geschichte der Psyche für die (später geschlossene) Gartenloggia des Erdgeschosses (vgl. Fig. 67). Er wurde von *Giulio Romano* und *Francesco Penni* nach Entwürfen des Meisters ausgeführt und ist durch unverständige Restauration arg zugerichtet worden, so dass er dem Auge nur noch beschränkten Genuss gewährt. Unzerstörbar aber blieb der Eindruck der feinen und anmutigen Erfindung, mit welcher hier sorgfältig ausgewählte Momente des Psychemythus gestaltet worden sind. Die dreieckigen Gewölbezwickel, von *Giovanni da Udine* mit reichen Blätter- und Fruchtguirlanden umrahmt, boten zu eigentlicher Erzählung keinen Raum; deshalb sind immer nur Einzelgestalten oder Gruppen von höchstens vier Personen gewählt, im Luftraum schwebend oder auf Wolken sitzend, so dass sie trefflich sich dem Bildfelde anzuschmiegen vermögen und der Eindruck grösster Leichtigkeit erzielt wird. Die beiden grösseren Bilder im Spiegel der Decke können nur in Einzelheiten mit der heiteren Schönheit der Zwickelbilder wetteifern. Dagegen gehören die Darstellungen Amors mit den verschiedenen Götterattributen in den Stichkappen wieder zu den geistvollsten Erfindungen Raffaels.



Fig. 258 Bildnis Julius' II. von Raffael

Unter den Tafelbildern der römischen Epoche lassen zunächst die Bildnisse den gewaltigen Umschwung erkennen, der sich in dem Schaffen Raffaels

vollzog. Erst jetzt erhebt er — und mit ihm die gesamte Porträtkunst — sich über die getreue Abschrift der äusseren Erscheinung eines Menschen und sucht eine Vorstellung von seiner geistigen Persönlichkeit zu erwecken. Ein erstes monumentales Zeugnis hierfür ist Raffaels Papst Julius II. (Uffizien); der Vergleich mit seinem Bildnis Leos X. (Pitti) enthüllt ein Stück persönlicher und Zeitgeschichte (Fig. 258, 259). Dort der geborene Herrscher, in ruhiger, nachdenklicher Haltung, auch die Malerei schlicht und gross, hier der geistvolle, aber behagliche Lebemensch, dessen wenig imposanter Erscheinung der Künstler nur durch ausgedehntere Situationsschilderung beizukommen glaubte. Die weit spätere Entstehung (1518) bedingt auch ein grösseres Ueberwiegen der eigentlich malerischen Elemente in Komposition und Färbung, wobei die meisterhafte Wiedergabe des Stofflichen in Kleidung und Beiwerk vielleicht auf Rechnung der Mitarbeiterschaft Giulio Romanos zu setzen ist. Höchste individuelle Belebung zeigt auch das Bildnis des gelehrten Tommaso Inghirami († 1516), während die Porträts des Grafen Castiglione (Louvre), der Kardinäle Bibbiena (Pitti) und Alidosi (Madrid) ein immer fortschreitendes Streben nach vornehmer Ruhe und Einfachheit kennzeichnet, das mit höchst persönlichem Ausdruck glücklich vereinigt ist. Die zunehmende Betonung des Koloristischen wird durch den Wetteifer mit gleichzeitigen Leistungen des in Rom thätigen Venezianers *Sebastiano del Piombo* erklärt, dessen Violinspieler (ehem. Pal. Sciarra) und sogen. Fornarina (Uffizien) früher dem Raffael selbst zugeschrieben wurden. Das einzige sichere Frauenbildnis von Raffaels Hand, das zugleich einen gewissen Anspruch darauf hat, als Porträt seiner märchenumwobenen Geliebten, der schönen Bäckerstochter, zu gelten, ist die sogen. Donna Velata (Pitti), deren Züge offenbar als Modell für die Sixtinische Madonna gedient haben.



Fig. 259 Bildnis Leos X. von Raffael

Das Thema der florentinischen Madonnen wurde in Rom bald durch das grosse kirchliche Altarbild verdrängt, für das nur die Figurengruppe der heiligen Familie oder einer ‚Santa Conversazione‘ im Sinne der Venezianer ausreichend erschien. Fast allen diesen Bildern liegen nur Skizzen und Entwürfe Raffaels zu Grunde, die Ausführung verteilt sich an Giulio Romano und Penni. Ersterem werden z. B. jetzt die Madonna unter der Eiche, sowie die hl. Familie (La Perla) in Madrid, letzterem die Madonna mit dem Diadem (Louvre), die Madonna dell' Impannata (Pitti), die Madonna dei Candelabri (London), die Madonna del Divin' Amore

(Neapel) u. a. zugeschrieben. Von der grossen ‚Heiligen Familie Franz' I.' (Louvre) lässt sich die Madonna vielleicht auf eine Skizze Raffaels zurückführen, während alles übrige den beiden Schülern gehört.



Fig. 260 Madonna del Pesce von Raffael

Unter den religiösen Bildern, welche nach Idee und Ausführung mit Raffael selbst in Verbindung gebracht werden können, ist die Madonna di Fuligno

bereits 1512 entstanden, also während der Arbeit am Heliodorbilde. Das alte Thema der thronenden Madonna mit verehrenden Heiligen und dem Donator ist durch Umwandlung des Throns in einen Wolkensitz variiert, um die von einem Meteor erleuchtete Heimatsstadt des Bestellers, Fuligno, im Hintergrunde zu zeigen. Die Landschaft hat nach neuerer Annahme ein ferraresischer Mitarbeiter Raffaels (Batista Dossi ?) ausgeführt; die Figuren aber zeigen in der feinen Abwägung des seelenvollen Ausdrucks und der Komposition, was der Künstler an seinen Monumentalarbeiten gelernt hat. In der beginnenden Auflösung des Scheibennimbus hinter der Madonna in Wolken und Engelsköpfchen giebt sich die Wendung zum Malerischen kund. Die wenig spätere Madonna mit dem Fisch (Madrid) (Fig. 260) betont diese Wendung noch besonders durch die Schräglinie des Vorhangs, welche zugleich, wie ähnlich im Heliodor, die Aktionslinie ist. Denn das blosse Assistieren des Erzengels mit seinem üblichen Begleiter, dem jungen Tobias, ist mit echt Raffaelischer Freiheit in eine kleine Handlung aufgelöst: der Engel präsentiert den schüchternen Knaben der Madonna, und die liebliche Innigkeit dieser Gruppe beseelt das ganze Bild. In der 1513 bestellten heiligen Cäcilie (Bologna) (Fig. 261) tönt noch die ältere strenge Kompositionsweise vor, aber im Dienste eines ganz neuen Motivs, das Raffael der gleichzeitigen venezianischen Kunst entlehnt haben muss: der musikalischen Stimmung. Cäcilie und ihre vier heiligen Begleiter, die alle aufrecht nebeneinander stehen, lauschen der Musik der Engel, die irdischen Instrumente liegen zu ihren Füssen. Die Schönheit des Einzelausdrucks muss für manche Gewaltsamkeit der Komposition entschädigen.



Fig. 261 Die heilige Cäcilie von Raffael

In allen diesen Bildern durch einzelne Motive, sonst aber durch keine erhaltene Skizze oder Studie vorbereitet, erscheint die Sixtinische Madonna

Raffaels als die vollendetste Verkörperung der Gottesmutter und zugleich als das schönste repräsentative Altargemälde der italienischen Kunst; es ist um 1515 für die Kirche S. Sisto zu Piacenza gemalt und von dort aus in die Dresdener Galerie gelangt (Fig. 262). Wie eine Vision erschaut, zwischen den zurückgezogenen Flügeln eines Vorhangs, wandelt die Madonna aus dem von Cherubimköpfen erfüllten Hintergrunde über Wolken dem Beschauer entgegen, von dem ehrwürdigen Märtyrerpapst Sixtus auf die Gemeinde hingewiesen, vorbei an der züchtig niederblickenden hl. Barbara: die starre Feierlichkeit der Altargruppe ist wieder in Handlung aufgelöst, und die beiden köstlichen Engelsknaben, die an der Grenze der himmlischen und irdischen Welt erwartungsvoll Posto gefasst haben, bringen diese in unmittelbare Verbindung mit dem Ort der Aufstellung selbst. So ist die Komposition reich an feinen malerischen Bezügen und Gegensätzen, aber ihre überwältigende Würde und Schönheit erhält sie doch erst durch die statuenhafte Gruppe der Madonna mit dem Kinde, durch den streng architektonischen Aufbau des Ganzen, der wieder nach dem einfachen Gesetz des Dreiecks mit starker Betonung des Mittellots erfolgt ist. In dem hoheitsvollen Antlitz der Madonna, die hier ganz Himmelskönigin geworden ist, gipfelt der Aufbau, und doch erscheint sie nur als die bescheidene Trägerin des göttlichen Knaben, der in ihren Armen ruht „wie ein Prinz". Niemals ist Raffael der selbstherrlichen Kraft Michelangelos so nahe gekommen wie in diesem Kinde, das so gar nichts Kindliches hat, sondern ein Heros ist, der der Welt Sünde trägt. Mit seinem ernsten Blick umfasst es die ganze Menschheit, in seinem festgeschlossenen Munde prägt sich ein unbeugsamer schöpferischer Wille aus: so ist fast jeder Zug in diesem Gemälde eine Offenbarung, wie sie auch dem genialen Künstler nur in glücklichster Stunde zu teil wird.



Fig. 262 Sixtinische Madonna von Raffael

Wirkt die „Sixtina" — auch in Bezug auf die technische Ausführung — wie eine göttliche Inspiration, so giebt sich die Verklärung Christi (Fig. 263) als das Resultat ernster, überlegter Arbeit. Das Nebeneinander zweier Welten, der himmlischen und der irdischen, das dort nur angedeutet ist, wird hier zum



Fig. 263 Die Verklärung Christi von Raffael

Grundthema, ihr gegenseitiges Verhältnis auszudrücken die meisterhaft gelöste Aufgabe der Komposition. In der Region der Verklärung herrscht strenge, feierliche Symmetrie mit Betonung der Vertikalen und plastischer Isoliertheit der Gestalten im strahlenden Licht, unten sind die Gruppen im Halbdunkel malerisch

zusammengeschoben um eine schräg in der Diagonale verlaufende Mittellinie, welche die ratlosen, zu dem — unsichtbaren — Helfer emporweisenden Jünger hier, den tobsüchtigen Knaben mit seiner Begleitung dort voneinander scheidet. Zerfällt das Gemälde äusserlich in zwei Hälften — denn alle Versuche, Christus als von den Untenstehenden gesehen nachzuweisen, scheitern an der Logik der Thatsachen — so bildet es gedanklich und künstlerisch eine so strenge und grossartige Einheit, dass man darüber selbst den Bruch vergessen mag, den die verschiedenartige Ausführung hervorbringt. Raffael muss die ganze Komposition in ihren Grundzügen vorbereitet haben, aber er selbst hat nur die obere Hälfte des Gemäldes ausgeführt, die untere ist — nach sorgfältigen Einzelstudien Pennis — von Giulio Romano vollendet worden. Da nach kurzer Krankheit der Meister am 6. April 1520 starb, stand das halbfertige Bild an seiner Bahre.

Die herrlich bewegte, tief durchgeistigte Gestalt des verklärten Christus blieb Raffaels Vermächtnis an die Kunst seiner Zeit; sie erweckt in ihrer lichtdurchtränkten Malweise eine Vorstellung davon, welche Bahnen des Schaffens auch dieser grosse Künstler noch hätte betreten können, wenn ihm von dem Schicksal und der Ungeduld seiner Zeitgenossen ein ruhigeres Sichausreifen gegönnt worden wäre. Als Meister der schönen Linie, als Beherrscher der Komposition und des Ausdrucks hat er Unvergängliches geleistet. Das Beste, was er als Maler noch zu sagen hatte, nahm er vielleicht mit in sein Grab.

Dem Weltruhm Raffaels haben frühere Zeiten auch dadurch huldigen zu müssen geglaubt, dass sie fast alle bekannteren Maler seiner Zeit wenigstens vorübergehend in ein Schülerverhältnis zu ihm treten liessen. In Wahrheit ist der Kreis der Künstler, die ihm nahe standen, ein ziemlich beschränkter gewesen, und keiner von ihnen hat dauernden Ruhm gewonnen. Die offiziellen Erben seiner Werkstatt, welche unvollendete Aufträge, wie die Krönung Mariä (,Madonna di Monteluce', im Vatikan), die Fresken des Konstantinssaals u. a., ausführten, waren seine beiden schon oft genannten Lieblingsschüler. *Giovanni Franscesco Penni* (ca. 1488—1528), sein treuester Gehilfe (,il Fattore') wohl schon aus der florentinischen Zeit her, besitzt nur als solcher Bedeutung; er hatte am hingebendsten sich in die Weise des Meisters eingearbeitet und die meisten seiner Arbeiten — ausser den bereits genannten z. B. die Heimsuchung in Madrid, Johannes der Täufer im Louvre — gehen noch heut unter Raffaels Namen. Eine bedeutendere Natur war *Giulio Pippi,* gen. *Romano* (1492—1546), einer der wenigen Künstler, die Rom selbst geboren hat. Auch seine früheren Arbeiten — u. a. noch den hl. Michael und das Porträt der schönen Johanna von Arragon (1518) im Louvre — deckt meist die Flagge des Meisters. Im Fresko der Konstantinsschlacht leistet er den besten Beweis seines grossen Kompositionstalents, einzelne Tafelbilder — die Madonna mit dem Waschbecken in Dresden (Fig. 264), die Steinigung des hl. Stefanus in S. Stefano zu Genua — zeugen von seiner malerischen Begabung. Die Neigung zur Trivialität und zu hartem Kolorit nimmt in seinen Gemälden überhand, nachdem er 1529 in die Dienste des Herzogs von Mantua getreten war. Als Dokument zeitgenössischen Künstlertums bleibt sein dortiges umfassendes Schaffen als Architekt, Dekorator und Maler höchst beachtenswert, auch im Hinblick auf die intime Vertrautheit mit der antiken Gestalten- und Formenwelt, die er bekundet.[1]) Den reichen Schatz an Aufnahmen und Zeichnungen nach den römischen Denkmälern, den Giulio aus Raffaels Nachlass besass, scheint er dabei entsprechend verwertet zu haben. Von den Fresken in dem von ihm erbauten (vgl. S. 48) Palazzo del Tè bewahren die Deckenbilder

[1]) *H. Dollmayr,* Giulio Romano und das klassische Altertum. Wien, 1901. (Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen XXII.)


Fig. 264 Madonna mit dem Waschbecken von Giulio Romano

zur Geschichte der Psyche noch einen Nachklang Raffaelischer Anmut, andere gehen mit vollem Bewusstsein bis an die äusserste Grenze derber Sinnlichkeit und einer bloss auf überraschende Wirkung bedachten Geschmacksroheit. Berüchtigt ist das „Gigantenzimmer", das den Besucher in den scheinbaren Zusammenbruch des Raumes und den Sturz der Riesengestalten mitten hinein versetzt. Trotz solcher Verirrungen sind gerade die Mantuaner Werke Giulios ein vollgültiges Zeugnis seiner reichen Phantasie und seiner sprudelnden Schaffenskraft.

Ist schon durch diese Schüler Raffaels seine Formenwelt nur in vergröbernder und entstellender Weise verbreitet und fortgepflanzt worden, so geschah dies in einem noch verhängnisvolleren Grade durch die Thätigkeit der römischen Kupferstecher, welche sich bald der Gemälde, Zeichnungen, Studien und Skizzen Raffaels und seiner Schule bemächtigten und ihnen durch ihre Reproduktionen eine weite Verbreitung schafften. Durch *Marcantonio Raimondi* (ca. 1470 bis 1530), der mit Raffael und Giulio Romano persönlich in Verbindung stand, geschah dies noch in klassisch reiner, wenn auch kalter Art — trotz vieler unzulänglicher Blätter. Seine Schüler und Nachfolger aber, wie *Agostino Musi (Veneziano), Marco Dente* aus Ravenna, *Jacopo Caraglio* u. a., gerieten allzuleicht in das rein handwerksmässige Schaffen und übersetzten die zarte Formensprache Raffaels in ihre eigene vulgäre Art des Ausdrucks.

Nur bedingt können der Raffaelschule einige Künstler zugerechnet werden, die zeitweise, namentlich bei der Ausführung der Loggien, in dem Atelier beschäftigt waren oder sonst mit dem Raffaelischen Künstlerkreis in Beziehung traten. Dahin gehören die hauptsächlich als Dekorations- und Fassadenmaler thätigen *Perino del Vaga* (1499—1547) — von ihm die zum Teil sehr schönen Dekorationen des Palazzo Doria in Genua — und *Polidoro da Caravaggio;* ferner *Pellegrino da Modena* und *Vincenzo Tamagni da San Gimignano,* sowie als Schüler des Giulio Romano *Raffaello dal Colle* u. a. Alle diese Künstler haben trotz einzelner tüchtiger Leistungen doch im ganzen nur dazu beigetragen, die Vorstellungen der Zeitgenossen und der Nachwelt von „Raffaelischem" Stil ungünstig zu beeinflussen.

E. Die toskanische Malerei im XVI. Jahrhundert

Auf die Malerei in Florenz konnte Raffael, abgesehen von seiner Jugendthätigkeit und einem vorübergehenden kurzen Aufenthalt im Gefolge Leos X. (1513), einen unmittelbaren Einfluss kaum ausüben. Lionardo und Michelangelo standen hier als Vorbilder voran; aber auch sie schufen ihre grössten Werke zum Teil ausserhalb ihrer Vaterstadt. Wie sich das Ideal einer von Schönheitsgesetzen bedingten, über die alte Vorliebe für das Individuelle und Charakteristische hinaus gesteigerten Kunst unter der Hand eines Florentiners gestaltete, zeigte zuerst Fra Bartolommeo, aber in einseitiger Beschränkung auf das kirchliche Altarbild und mit jener Betonung des plastisch-architektonischen Aufbaus der Komposition, der von jeher für die Florentiner Malerei kennzeichnend gewesen war. Vielseitiger, freier und glänzender entfaltete sich die neue Malerei in Florenz erst durch *Andrea del Sarto* (1486—1531)[1]. *Andrea d' Agnolo,* nach dem Berufe seines Vaters, eines Schneiders, *'del Sarto'* zubenannt, ist das grösste spezifisch malerische Genie, das die Arnostadt hervorgebracht hat. Seine künstlerische Ehrlichkeit hat ihre Grenzen, so wie er auch der einzige unter den grossen Meistern der Zeit ist, dessen persönlicher Charakter nicht ohne Flecken gewesen zu sein scheint. Nach Vasari war es die leidenschaftliche Liebe zu seiner schönen und leichtsinnigen Gattin Lucrezia del Fede, die sein bürgerliches Leben trübte. Vielleicht hängt die Ueberstürzung und Flüchtigkeit seines Schaffens, namentlich in späteren Jahren, damit zusammen; er wiederholt sich nicht bloss selbst häufig, sondern benutzt auch die Schöpfungen anderer Künstler: das Kopieren einzelner Motive aus *Dürers* Kupferstichen und Holzschnitten lässt sich bei ihm zuerst konstatieren. Routine und Seelenlosigkeit treten in seinen Werken zuweilen gerade dort störend auf, wo man den Ausdruck tieferer Empfindung erwarten sollte (Beweinung Christi im Palazzo Pitti 1524). Ueberhaupt ist seine Begabung vorwiegend formaler Art: die Anordnung der Scene im Raum, den Aufbau der Komposition, Haltung und Bewegung im einzelnen gestaltet er mit ebenso viel Originalität wie Schönheitsgefühl; an Adel und Hoheit der Erscheinung können seine Madonnen und Heiligen sich wohl mit denen Fra Bartolommeos und Raffaels messen. Aber ein kühler, weltlicher Zug ist ihnen durchweg eigen, das seelische Leben kommt nicht recht zum Ausdruck und die Fülle ernster und grossartiger Charaktere, welche andere Meister der Zeit entwickeln, schrumpft bei Andrea auf eine Reihe häufig wiederkehrender, zum Teil allerdings sehr glücklich erfundener Typen zusammen. Wodurch er aber stets aufs neue entzückt und den Schein lebendigsten Reichtums über seine Gemälde ausgiesst, das ist sein ebenso glänzender wie feinfühliger Kolorismus. Andrea ist der grösste Farbenkünstler der mittelitalienischen Malerei. Er denkt und gestaltet seine Kompositionen wesentlich auch im Hinblick auf die Farbe: die plastisch scharfe Kontur wird vermieden, eine schmeichlerische, weiche Atmosphäre umspielt die Gestalten und schliesst sie malerisch zusammen. Das Halbdunkel und das „Sfumato" Lionardos handhabt er meisterhaft; der zarte Schmelz seiner Karnation und die satte Tiefe seiner dunklen Töne sind von hinreissender Wirkung.

Wie alle grossen Koloristen liebt Andrea das ruhige Existenzbild; starke Bewegung und leidenschaftlicher Ausdruck sind nicht seine Sache; auch in erregten Darstellungen verlässt ihn nicht jene heitere Liebenswürdigkeit und Anmut, die den Grundzug seiner Kunst ausmacht.

Bewunderung verdient auch seine Vielseitigkeit; denn er ist gleich gross als Fresko- wie als Oelmaler und hat in seinem nicht langen Leben ausser sehr zahlreichen Tafelbildern zwei grosse Cyklen von Wandgemälden ausgeführt: im Vorhofe der Annunziatakirche und im Hofe des Barfüsserklosters zu

[1] *H. Guinness,* Andrea del Sarto. London, 1899.

Florenz. Dort malte er zunächst 1509—10 fünf Bilder aus dem Leben des heiligen Filippo Benizzi, sodann 1511 die Anbetung der Könige und 1514 die Geburt der Maria. In den ersten Darstellungen ist das Zusammengehen der Figuren mit der vornehm gestalteten Architektur, sowie die Betonung des Landschaftlichen von hohem Interesse. Doch stört der Mangel an eigentlich dramatischer Kraft der Erzählung. Erst mit der Geburtsscene betritt er sein eigentliches Gebiet ruhig vornehmer Schilderung (Fig. 265). In einem reichen Florentiner Renaissancezimmer entfaltet sich die Scene scheinbar zwanglos, aber mit fein abgemessenem Rhythmus anschwellend bis zu den prachtvoll schreitenden Frauen im Vordergrunde und wieder ausklingend in der Gruppe am Bette der Wöchnerin. Der Vergleich mit Ghirlandajos Bild desselben Gegenstandes (vgl. S. 179) zeigt am besten, wie viel höhere Anforderungen das neue Jahrhundert an die Wiedergabe auch



Fig. 265 Geburt der Maria von Andrea del Sarto (Unterer Teil des Freskos)

des wirklichen Lebens stellen durfte. Die zehn Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers im kleinen Hofe dello Scalzo (der Barfüsser), zwischen 1511 und 1526 allmählich entstanden, sind grau in grau gemalt, von schlichter, ruhiger Wirkung, aber voll der wichtigsten Neuerungen in kompositioneller Hinsicht. Die Vergleichung Ghirlandajos giebt auch hier den besten Massstab dafür, wie allmählich das überflüssige Detail unterdrückt, ausdrucksvolle Würde und Schönheit angestrebt wird. Nach solchen Leistungen vermochte Andrea in einem Wandbilde des Abendmahls (in S. Salvi bei Florenz, 1526—27) eine malerisch wirksame, lebensvolle Darstellung zu schaffen, die zwar an psychologischer Vertiefung sich mit Lionardos Werk nicht vergleichen lässt, aber doch die einzige aus der gleichzeitigen Malerei ist, die neben ihm noch selbständigen Wert besitzt. Wenig früher entstand das schöne Lünettenfresko der Madonna del Sacco, wieder im Hofe der Annunziata, das Andreas Auffassung der heiligen Familie zu höchster



Madonna del Sacco – Andrea del Sarto

Dreifarbendr. Förster & Borries, Zwickau

aus dem Leben des heiligen
... und 1514 die Geburt der
... der Figuren mit der
... des Landschaftlichen von
... eigentlich dramatischer Kraft der
... mit der Geburtsscene betritt er sein eigentliches Gebiet ruhig
... Schilderung (Fig. 265). In einem reichen Florentiner Renaissance-
... entfaltet sich die Scene scheinbar zwanglos, aber mit fein abgemessenem
... anschwellend bis zu den prachtvoll schreitenden Frauen im Vorder-
... und wieder ausklingend in der Gruppe am Bette der Wöchnerin. Der Ver-
... mit Ghirlandajos Bild desselben Gegenstandes (vgl. S. 179) zeigt am besten,
wie viel höhere Anforderungen das neue Jahrhundert an die Wiedergabe auch



Fig. ... Sarto (Unterer Teil des Freskos)

des wirkli... Fresken aus dem Leben Johannes
des Täufe... Scalzo(?) ... zwischen 1511 und
1526 all... gemalt, von schlichter, ruhiger
Wirkun... in kompositioneller Hinsicht. Die
Vergl... besten Masstab dafür, wie all-
mä... eindrucksvolle Würde und Schönheit
... Andrea in einem Wand-
... (1526–27) eine malerisch wirk-
... an psychologischer Vertiefung
... Abend... aber doch die einzige aus der
... hzeitig... ständigen Wert besitzt. Wenig
... später ent... Madonna del Sacco, wieder
im Hofe ... der heiligen Familie zu höchster



Madonna del Sacco von Andrea del Sarto

Dreifarbendr Förster & Borries, Zwickau



Fig. 266 Verkündigung von Andrea del Sarto

monumentaler Würde gesteigert zeigt. In koloristischer Hinsicht sind hier der Freskotechnik ganz neue Wirkungen abgewonnen (vgl. die farbige Tafel).

Unter seinen Tafelbildern sind die beiden Darstellungen der Verkündigung im Palazzo Pitti, von 1511 und 1528, besonders lehrreich für die Kenntnis seiner Entwicklung. Das Jugendbild (Fig. 266) zeigt die Madonna in statuarischer Haltung, streng und vornehm, neben einem kleinen Altar, der wunderschöne, auf Wolken knieende Engel, mit zwei lockigen Begleitern, bleibt in ehrerbietiger Entfernung; eine edel gestaltete Architektur und die Linien der Landschaft im Hintergrunde geben den Figuren Halt und Verbindung. Das spätere Bild, ins Halbrund komponiert, ist malerisch breiter, flüssiger in der Behandlung, aber weit leerer im Ausdruck. Das Statuarische der Haltung wird in der Madonna delle Arpie (1517, Uffizien) noch besonders betont durch das Postament, auf dem sie zwischen Franziskus und Johannes dem Evangelisten steht — die „königlichste“ Madonna der florentinischen Kunst, aber zugleich ein Werk von höchstem malerischen Reiz durch den weichen Zusammenklang der Gestalten in Beleuchtung und Färbung. Andrea stellt die Gruppe nicht mehr, wie die Früheren, in plastischer Bestimmtheit vor uns hin, sondern lässt sie mit einzelnen beleuchteten Teilen des Körpers, der Gewandung aus dem Helldunkel des umgebenden Raumes auftauchen und mit diesem zusammen als ein malerisches Ganzes erscheinen. Dies zeigt mit fast noch grösserer Vollendung auch das Meisterwerk der Disputation (1517, Pitti) (Fig. 267), vier nebeneinanderstehende Heilige mit zwei knieenden (Sebastian und Magdalena) zu ihren Füssen. Hier sind die geistigen Accente — namentlich in den ausdrucksvollen Händen — ebenso fein verteilt wie die malerischen; es ist eine ‚Conversazione‘ von so hohem Reiz, wie sie kaum ein Venezianer geschaffen. Wiederum zeigt ein spätes Bild von vier stehenden Heiligen (1528), dass Andrea mit den Jahren nicht reicher wurde. — Das Thema der „heiligen Familie“ hat er mit immer neuen Variationen, im ganzen aber ohne rechte Vertiefung behandelt, mehr im Hinblick auf die malerische Schönheit der enggeschlossenen Gruppe als auf den Ausdruck liebeerfüllten Beisammenseins. Auch die umfangreichen Gruppierungen der „Himmelfahrt Mariä“ (zweimal im Pitti) oder anderer grosser Altarblätter (1528, Berlin) sind zunächst nach rein formalen Gesichtspunkten vollzogen; eine der schönsten Lösungen bietet die Madonna mit sechs Heiligen (1524, Pitti). Es ist niemals der Ernst oder die Würde der Charaktere, die uns überzeugt, sondern immer der hinreissende Eindruck weicher Jugendschönheit, strahlenden Lichts und tiefleuchtender Farbe. So hat Andrea auch die Einzelgestalten von Heiligen,

wie seinen berühmten jugendlichen Johannes (Pitti) oder die schönen Heiligenbilder im Dom zu Pisa (1524) aufgefasst: sie sind Vertreter eines schönheitsfrohen Geschlechts, und in ihren dunkeln Augen brennt verhaltene Weltfreude. Wie sie mit geheimnisvollem Reiz den Beschauer fesseln, so auch die wenigen Porträts, die dem Meister mit Gewissheit zugeschrieben werden dürfen, vor allem ein Jünglingsbild im Pal. Pitti von höchst vornehmer, malerischer Auffassung (Fig. 268).



Fig. 267 „Disputation" von Andrea del Sarto

Andreas Freund und Mitarbeiter *Franciabigio* (Francesco di Cristofano, 1482—1525) hat die Freskenreihen in der Annunziata und im Scalzo vervollständigt und neben anderen wenig selbständigen Tafelbildern einige hervorragende Porträts geschaffen. Im ganzen gehört er, wie die etwa gleichzeitigen *Giuliano Bugiardini* (1475 bis 1554), *Ridolfo Ghirlandajo,* ein Schüler seines Vaters Domenico (1483—1561), *Giov. Antonio Sogliani* (1492—1544) u. a., noch mehr der älteren Generation an. In den Arbeiten des von Franciabigio herangebildeten *Francesco Ubertini,* gen. *Bacchiacca* (1490—1557), lassen die zahlreichen Entlehnungen, die Vorliebe für seltsame Kostüme und die kühle, flaue Färbung schon deutlich erkennen, wie diesen Nachzüglern des 15. Jahrhunderts der Atem auszugehen beginnt. Aber auch der malerische Reiz der Weise Andreas verflüchtigt sich in den Werken seiner Nachahmer *Domenico Puligo* (1475—1527) und *Rosso de' Rossi* († 1541 in Frankreich), rasch ins Weichliche und Verblasene. Dem als Bildnismaler geschätzten *Jacopo da Pontormo* (1494—1557) gelang wohl in seinem Fresko der Heimsuchung Mariä (in der Annunziata) eine Komposition von grossem Wurfe; sonst aber schwankt er zwischen den verschiedensten Einflüssen und hat z. B. in der Certosa bei Florenz einen (untergegangenen) Passionscyklus im Anschluss an Dürers Holzschnitte gemalt. Die künstlerische Triebkraft der Schule von Florenz ist mit Andrea del Sarto so gut wie erloschen.

Die einheimische Malerschule Sienas erlahmte bereits früher, gegen Ende des 15. Jahrhunderts; ein kurzes Wiederaufleben wurde ihr nur durch den Eintritt eines lombardischen Künstlers zu teil, des *Giov. Antonio de' Bazzi,* genannt *Soddoma* (1477—1549).[1] Die Wahrheit der Erzählungen über sein lasterhaftes und unstetes Leben mag dahingestellt bleiben; einen Mangel an Charakter, neben hoher Begabung und Schaffenskraft, zeigt jedenfalls auch seine Kunst. Anfangs

---

1) *A. Jansen,* Leben und Werke des Malers Giov. Ant. Bazzi, gen. il Soddoma. Stuttgart, 1870. Vgl. auch *G. Frizzoni,* il Soddoma (Arte ital. del Rinascimento. Milano, 1891). *Contessa Priuli-Bon,* Sodoma. London, 1900.

steht er — trotz einzelner tieferer Anregungen durch Lionardo — noch ganz auf dem Boden des Quattrocento, wie seine ersten in Siena entstandenen Werke: die Kreuzabnahme (Akademie) und die Fresken aus dem Leben des hl. Benedikt im Kreuzgange von Monte Oliveto (seit 1505) deutlich zeigen. Die Unfähigkeit zu klarer Komposition und anschaulicher Erzählung tritt darin ebenso hervor wie ein ausserordentliches Schönheitsgefühl und starke naive Empfindung; 1507 und zum zweitenmal um 1513 wurde Soddoma durch den aus Siena gebürtigen Agostino Chigi nach Rom gezogen und hier ging ihm der Zauber der Antike und Raffaels auf. Sein Stil wurde reifer, grosszügiger, seine Formenbildung voller und weicher; die koloristische Seite seiner Begabung entfaltete sich fortan immer glänzender. Der Christus an der Martersäule, als Rest eines Freskos der Geisselung aus S. Francesco in die Akademie zu Siena versetzt, ist ein erstes Beispiel hiervon (um 1510). Die Fresken im oberen Stockwerke der Villa Farnesina, während des zweiten römischen Aufenthalts entstanden, darunter insbesondere die ‚Vermählung Alexanders mit der Roxane' und die ‚Familie des Darius' ermangeln als Komposition zwar wieder der rechten Uebersichtlichkeit, bleiben aber durch ihre Schönheit im einzelnen und durch das feine Nachempfinden antiker Sinnenfreude eines der lebensvollsten Werke dieser Art, das die Renaissance hervorgebracht hat. Von der süssen Holdseligkeit des Kopfes der Roxane (Fig. 269) wird man selbst in der Nähe Raffaels zur Bewunderung hingerissen. Von höchster Naivetät sind insbesondere auch die Amoretten, wie sie Soddoma hier und auf anderen Bildern zu malen verstanden hat.



Fig. 268 Jünglingsporträt von Andrea del Sarto

Nach Siena zurückgekehrt, wo er, abgesehen von verschiedenen Reisen nach anderen toskanischen und oberitalienischen Städten, fortan dauernd gearbeitet zu haben scheint, schuf Soddoma noch eine Reihe von Freskencyklen im Oratorium S. Bernardino (1518), in der Katharinenkapelle von S. Domenico (1525), im Stadthause und der Jakobuskapelle von S. Spirito (1529—30), zum Teil in Gemeinschaft mit anderen sienesischen Malern. Als Kompositionen matt und zerfahren, sind seine Wandbilder reich an phantasievollen Einzelheiten und hinreissend durch den Ausdruck zumal ekstatischer Erregung und Hingabe, wie in der berühmten Verzückung der hl. Katharina (in S. Domenico) (Fig. 270); das Bild ist auch charakteristisch für die Schönheit der landschaftlichen Hintergründe und die zierliche, dekorative Ausstattung — im Sinne der römischen Grottesken — welche Soddoma seinen Gemälden zu geben weiss. Unter den Einzelgestalten von Heiligen im Pal. Pubblico steht der S. Vittorio als eine Erscheinung von idealer Grösse und Schönheit oben an. Von den Tafelbildern dieser

Epoche ist vor allem der herrliche Sebastian (1525, Uffizien) zu nennen, dessen von Todesschauern durchrieseltem Körper die Mischung üppigster Schönheit und Lebensfülle mit grausamer Vernichtung einen eigen wollüstigen Ausdruck giebt.

Gewiss liegt in dem Schaffen Soddomas ein Zug von der heiteren Grösse und Daseinsfreude, wie sie dem Geiste des goldenen Zeitalters der Kunst entspricht, aber sein persönlicher Charakter trägt doch noch andere Züge, die bereits auf den Verfall hinweisen. In die kühle, klare Luft der toskanischen Malerei trägt er zuerst einen Hauch schwüler Sinnlichkeit und die Neigung zu weibischem Sichgehenlassen. So konnte seine glänzende Begabung wohl eine Zeitlang anregend wirken, selbständige Bedeutung aber hat keiner der sienesischen Künstler, die sich ihm anschlossen, wie *Girolamo della Pacchia* (1477 bis nach 1535), *Domenico Beccafumi* (1486 bis 1551) u. a., mehr zu gewinnen vermocht. Selbst der als Architekt so bedeutende *Baldassare Peruzzi* (1481 bis 1537) errang als Maler keinen festen Standpunkt. Früh nach Rom gekommen, steht er in seinen Jugendwerken wesentlich unter dem Einflusse Pinturicchios, der ja in Siena ein für den dekorativen Maler bedeutsames Werk geschaffen hatte; die Deckenfresken im Galateazimmer der Farnesina (1511—12) zeigen ihn aber bereits in engerem Verhältnis zu Soddoma, und in zahlreichen, meist untergegangenen Schlachtdarstellungen und Triumphzügen gab er von seinem Studium der römischen Antike gelehrte Kunde.[1]) Auch Raffael und Michelangelo hat er geistig Tribut gezahlt, wie selbst seine bedeutendsten Wandmalereien, die in S. Maria della Pace in Rom (1516) und ‚Augustus mit der Sibylle‘ in der Kirche Fontegiusta zu Siena (1528) erkennen lassen. Seine selbständigste Leistung bleibt die grossartige Prospektmalerei mit dem Durchblick auf weite landschaftliche Fernen im oberen Saal



Fig. 269 Kopf der Roxane aus Soddomas Fresko in der Villa Farnesina

1) *A. Weese*, Baldassare Peruzzis Anteil am malerischen Schmucke der Villa Farnesina. Leipzig, 1894. Vgl. auch *G. Frizzoni*, B. Peruzzi considerato come pittore (Arte italiana del Rinascimento. Milano, 1891). — *R. Förster*, Farnesina-Studien. Rostock, 1880. — *E. Maass*, Aus der Farnesina. Marburg, 1902.

der Farnesina; sie steht am Beginn einer neuen Entwicklungsreihe der Architekturmalerei und der Dekorationskunst, die sich allerdings vorwiegend auf oberitalienischem Boden vollzog.

F. Die oberitalienische Malerei im XVI. Jahrhundert

Nördlich vom Apennin blieb die Malerei von dem überwältigenden Einfluss der römischen Kunst lange Zeit unberührt. Das frisch pulsierende Kunstleben setzte sich nach der Richtung, die es im 15. Jahrhundert eingeschlagen hatte, in den zahlreichen autochthonen Malerschulen selbständig fort. Ein scharf ausgesprochener Realismus, die Betonung des koloristischen Elements, die Vorliebe für reiche und sorgfältige Durchführung, für kostbare Stoffe in der Gewandung, Reliefschmuck und Vergoldung in der Architektur des Hintergrundes herrschte ungeschwächt auch im 16. Jahrhundert. So Erfreuliches alle diese in ihrer Eigenart sich meist scharf abgrenzenden Lokalschulen hervorgebracht haben, für die allgemeine Geschichte der Kunst können nur diejenigen in Betracht kommen, in deren Schaffen der abgeschlossene provinzielle Charakter sich aufgelockert zeigt durch ein Streben nach den höheren künstlerischen Zielen des Zeitalters.



Fig. 270 Verzückung der heil. Katharina von Soddoma

Besonders lehrreich giebt sich diese Entwicklung in der Schule von Ferrara zu erkennen, deren Hauptmeister früher zu Unrecht unter die Nachfolger Raffaels gestellt wurden; sie haben wohl manche Anregung von ihm wie von anderen Künstlern aufgenommen, aber im ganzen doch zäh an ihrer Eigenart

festgehalten, wie sie ihnen durch Tradition, Umgebung und persönlichen Charakter vorgezeichnet war. Der Bedeutendste darunter war *Dosso Dossi* (um 1479—1542), als dessen Mitarbeiter sein jüngerer Bruder *Batista* († 1546) genannt wird [1]; sein Freund, der Dichter Ariost, neben dem er eine Zierde des Hofes Alfonsos d' Este bildete, stellt ihn freilich mit Unrecht den grössten Meistern der italienischen Kunst gleich, aber sicher gehört er zu ihren eigenartigsten Erscheinungen. Phantasievoll und oft bedeutend in seinen Einfällen, zuweilen bizarr, immer interessant und



Fig. 271 Circe von Dosso Dossi

anregend, ist er ein Romantiker und Poet, der sich nur nicht wie Ariost des Wortes, sondern der Farbe als Ausdrucksmittel bedient. Er hat grosse Kirchenbilder gemalt — als sein Hauptwerk auf diesem Gebiete gilt der grosse sechsteilige Altar aus S. Andrea in der Galerie zu Ferrara — und seine Heilige Nacht in der Galerie zu Modena weiss, vor Correggio, durch die phantastisch beleuchtete Landschaft der Scene einen ganz neuen Reiz abzugewinnen. Aber der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in den freierfundenen Darstellungen aus

[1]) *L. W. Cittadella,* I due Dossi. Ferrara. 1870.

Mythologie und Fabel, wie der Circe in der Galerie Borghese (Fig. 271), der Judith in Modena, den verschiedenen Bacchanalen, Satyrscenen u. dergl., bei denen die phantastische Lichtbehandlung und die Landschaft ein Hauptfaktor der Stimmung sind. In diesem Punkte reicht sein Nebenbuhler *Garofalo (Benvenuto Tisi da Garofalo,* 1484—1559) nicht an ihn heran. Durch wiederholten Aufenthalt in Rom (1499 und 1509) ging er seines naiven ferraresischen Charakters zum Teil verlustig, gewann zwar an Geschmack in der Komposition und Formgebung, wurde aber auch konventioneller und gleichtöniger; nur seiner charakteristischen Färbung, in der ein kaltes Blau und Grau mit tiefleuchtendem Rot und warmem Orangegelb sich begegnen, blieb er stets treu, auch in seinen späteren, etwas handwerksmässigen Bildern.

Wenn diese Maler sich auf ihre Weise mit dem neuen, auf Schönheit und Grösse der Form hindrängenden Geschmack des Zeitalters abzufinden wussten, so bewahrten die Schüler Francias in Bologna weniger Selbständigkeit: *Bartolommeo (Remenghi da) Bagnacavallo* (1484—1592), ein geborener Ferrarese, ist zum Teil von Dosso abhängig, zum Teil folgt er in ziemlich kümmerlicher Weise dem Vorbilde Raffaels, dem sich *Innocenzo (Francucci da) Imola* (etwa 1499—1550) vollends hingab. Auch die späteren Ausläufer der veronesischen Malerschule, die niemals fest ausgeprägten Charakter besessen hatte, konnten sich der Beeinflussung durch die Thätigkeit Giulio Romanos im benachbarten Mantua nur schwer entziehen. *Francesco Morone* (1474—1529), *Girolamo dai Libri* (1474—1556), *Giov. Francesco Caroto* (1470—1546) werden in ihren späteren Werken ganz römische Cinquecentisten, *Paolo Morando,* gen. *Cavazzola* (1486—1522), erinnert in seiner breiten, freien Manier selbst schon an den jüngeren, grösseren Sohn der Stadt, Paolo Veronese. *Francesco Torbido* († nach 1546), der seine Fresken im Domchor zu Verona charakteristischerweise nach Kartons Giulio Romanos ausführte, gehört sonst bereits ganz zu den Schülern der klassischen Zeit Venedigs.



Fig 272 Madonna von Gaudenzio Ferrari

Die Kunst von Mailand beherrschte bis weit in das 16. Jahrhundert hinein die Lionardoschule, deren Hauptmeister wir bereits kennen gelernt haben. Länger thätig als diese, aber seinem Kunstcharakter nach weit enger noch dem 15. Jahrhundert verwandt war *Gaudenzio Ferrari* (um 1471 bis 1546). Kein Meister der Monumentalkunst, aber eine liebenswürdige Individualität, die unbeschadet ihrer Selbständigkeit die mannigfachsten Anregungen auf-

nehmen konnte, ist er in den Kirchen und Galerien der westlichen Lombardei mit zahlreichen Fresken und Altarbildern vertreten. Das Gebiet seiner Heimat — er war zu Valduggia in Piemont geboren, lange Zeit in Varallo, seit 1528 in Vercelli und etwa seit 1536 in Mailand thätig — hat er niemals verlassen, ebensowenig das des kirchlichen Altarbildes. Seine grossen Fresken — Cyklus der Passion in der Franziskanerkirche zu Varallo 1507—13, anderes, namentlich eine grosse Kreuzigung in den Kapellen des Sacro Monte daselbst, Himmelfahrt Mariä in S. Cristoforo zu Vercelli (1532—38), andere Fresken in Arona, Saronno und Mailand — leiden an oft eintöniger und überfüllter Komposition und sind nicht frei von Reminiscenzen an Perugino, Lionardo, Raffael u. a.; aber die grossartige Schönheit vieler Einzelgestalten, der leidenschaftliche Empfindungsausdruck sichern ihnen eine bedeutende Wirkung. Die Tafelbilder zeigen ihn als zarten Seelenmaler, namentlich des Weibes, und seine blonden Madonnen, im Anfang zart, schlank, ätherisch, später von derberer Lebensfülle, ebenso wie seine Engel, gehören zu den holdseligsten der oberitalienischen Kunst (Fig. 272).

G. Correggio und seine Nachfolger

Seine edelste Blüte trieb der von Lionardo ausgestreute Samen auf dem an malerischem Können so fruchtbaren Boden Oberitaliens in der Kunst *Correggios*, des grossen Meisters, der am konsequentesten ein von dem plastisch-realistischen Stil des Quattrocento völlig verschiedenes Kunstideal ausgebildet hat. Mögen Raffael, Andrea del Sarto, Soddoma, Dosso u. a., abgesehen von den Venezianern, noch so feine Reize des Kolorits und der Beleuchtung entfalten, der erste, welcher diese Elemente der Komposition zur Grundlage seines Schaffens machte, war Correggio. Er knüpft damit entschiedener als irgend ein anderer Meister an die feine Tonmalerei und die Poesie des Lichts bei Lionardo an, dessen Schöpfungen seine Auffassungsweise gleichsam vorbereitet haben. Aber Correggio geht weiter als Lionardo. Mit der kühnen Einseitigkeit des bahnbrechenden Genies sieht er die Schönheit nicht mehr in der Form, sondern nur in der farbigen Lichterscheinung. Die Konsequenzen, die er hieraus zog, wirkten umwandelnd nicht bloss auf die malerische Technik, sondern auf die ganze Empfindungsweise namentlich der religiösen Kunst. Die Einzelgestalt verlor notwendig an Bedeutung und Würde, da sie fortan nur im Rahmen des malerischen Ganzen mitsprechen sollte, das mit strengem Realismus den wirklichen Bedingungen des Raums und der Beleuchtung entsprechend dargestellt wurde. Das Heilige erscheint profaniert, indem es sich den Gesetzen des Sehens unterwirft, mit dem Licht zugleich zieht eine natürlich-heitere Weltstimmung in den Himmel ein.

Aber die Künstlergrösse Correggios beruht doch noch mehr auf anderen entscheidenden Eigenschaften, nämlich der Glut, Poesie und Tiefe seines Empfindens. Er war ein Träumer und suchte in den unerschöpflichen Wirkungen des Lichts und der Farbe nur das adäquate Ausdrucksmittel für den Ueberschwang der poetischen Gefühle, welche seine Seele erregten. Mit der feinsten Empfindung für alle sinnlichen Reize und einer jauchzenden Freude am Leben vermischt sich ihm das schwärmerische Pathos religiöser Devotion, die ekstatische Gebärde kraftloser Hingebung, die süsse Wollust des Entsagens. Eine weiblich sensitive Art des Fühlens macht ihn zu dem grössten Lyriker unter den italienischen Malern. Männlich kräftige Gefühle darzustellen ist ihm nicht gegeben, wohl aber hat kein anderer wie er das naive Lächeln der Jugend, die kokette Anmut des Weibes, das kindlich heitere Spiel drolliger Engelsknaben zu schildern gewusst. Ein Strom liebenswürdiger Wärme geht durch alle seine Werke und lässt sie als Ausdruck persönlicher Empfindung erscheinen. Correggio ist, trotz alles hyper-

sensiblen und oft koketten Wesens, subjektiv wahr und ehrlich — und dies unterscheidet ihn von allen Nachahmern, die selten ein Maler so zahlreich wie er gefunden hat.



Fig. 278 Die Madonna des heil. Franciscus von Correggio

Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass er auf die Malerei seiner Zeit auflösend und in einem bestimmten Sinne verderblich gewirkt hat, denn die objektive Wahrheit und Einfachheit der älteren Kunst wurde durch ihn definitiv zerstört. An Stelle des architektonisch abgewogenen Aufbaus der Komposition trat die malerische Willkür, an Stelle der Ruhe und Ordnung die schwungvolle Bewegung, als deren Leitmotiv er die Diagonale auch in das kirchliche Altarbild eingeführt hat. Correggio lässt sich hinsichtlich der kunstgeschichtlichen Bedeutung seines Schaffens mit Michelangelo vergleichen; beide waren die von den Fesseln der Ueberlieferung freiesten, an durchaus neuen Intuitionen reichsten Künstler ihrer Zeit, beide haben durch die Macht ihres Beispiels zerstörend auf die Renaissancekunst gewirkt und wesentlich dazu beigetragen, die Entfesselung subjektiver Willkür in der Kunst des Barock vorzubereiten. Während aber Michelangelo, der Natur seines Genius entsprechend, bei allem Subjektivismus der Form die Strenge und Hoheit des künstlerischen Gesetzes in der Gesamtgestaltung seiner Werke mit voller Reinheit wahrte, überschritt Correggio in seiner begeisterten Hingabe an die Poesie des Lichts auch diese Schranke und überlieferte die Komposition der zügellosen Kraft einer tief erregten, nach immer neuen Reizen des rein malerischen Schauens verlangenden Zeit.

Antonio Allegri (1494—1534), nach seinem Geburtsort gewöhnlich nur *Correggio* genannt[1]), ging in seinen Anfängen sicher aus der ferraresisch-bolognesischen Malerschule hervor, mag er auch vielleicht mit Unrecht als Schüler des bereits 1510 verstorbenen *Francesco Bianchi* in Modena bezeichnet werden. Seine Jugendwerke zeigen ebensoviel Verwandtschaft mit Lorenzo Costa, Dosso

---

[1]) *Jul. Meyer,* Correggio. Leipzig, 1871. — *C. Ricci,* Antonio Allegri da Correggio, deutsche Ausg., Berlin, 1897. — *H. Thode,* Correggio. Bielefeld und Leipzig, 1898. — Vergl. auch *J. Strzygowski,* Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Strassburg, 1898.

Dossi und Francesco Francia, wie sie das Studium Mantegnas, insbesondere seiner Fresken in Mantua wahrscheinlich machen. Die Halbfigur der Madonna in



Fig. 274 Teil der Deckenfreskos in S. Paolo zu Parma von Correggio

Wolken mit zwei musizierenden Engeln (Uffizien), die schöne Geburt Christi in der Galleria Crespi zu Mailand, und der gefühlsinnige Abschied Christi

von seiner Mutter in der Sammlung Benson zu London (ca. 1516) verraten in Komposition und Typen noch vielfach Abhängigkeit von älteren Meistern, gehören aber durch die zarte Zurückhaltung im Ausdruck und die feine Poesie der Lichtstimmung zu den eindrucksvollsten Gemälden des Meisters. Mit grösserer Entschiedenheit bezeugt die Ruhe auf der Flucht (Uffizien) das Streben nach



Fig. 275 Kuppelgewölbe in S. Giovanni Evangelista zu Padua von Correggio

neuer Auffassung: die klar ausgeprägte Diagonallinie, in welcher sich hier die Komposition unter scharf von oben einfallendem Licht entfaltet, wirkt eigentümlich erregend. Dass für das feierliche Altarbild Correggio sich erst allmählich von dem traditionellen Schema losmacht, zeigt in lehrreicher Weise die Madonna mit dem hl. Franciscus in Dresden (1514) (Fig. 273). In strengem Dreiecks-

aufbau, an Mantegna und an Lionardo zugleich erinnernd, entfaltet sich die Komposition; aber die schwärmerische Verzücktheit der in der Diagonale korrespondierenden Heiligen, der Lichtäther zwischen den mächtigen Säulen, die geistvolle Anordnung der die Grenze zwischen hell und dunkel überfliegenden Engelchen, bedeuten einen weiteren Schritt vorwärts. Die volle Freiheit errang *Correggio* in den monumentalen Aufgaben, welche ihn seit 1518 ziemlich ununterbrochen an die Stadt Parma fesselten. Zuerst galt es hier ein Gemach der Aebtissin im Kloster S. Paolo mit Fresken zu schmücken. Correggio wählte bezeichnenderweise eine ganz aus antiken Motiven gebildete Dekoration: am Mantel des hohen Kamins die Jagdgöttin Diana, in den Halbkreisbögen am Fuss des Gewölbes antike Statuetten und Reliefs, die Decke selbst als ein Laubendach



Fig. 276 Apostel aus der Himmelfahrt Mariä in der Domkuppel zu Parma von Correggio

mit ovalen Oeffnungen gestaltet, durch welche man ein vorüberziehendes Gewimmel von Putten mit Jagdtrophäen etc. zu erblicken meint: das Ganze, unter sichtlicher Anregung durch Mantegnas Mantuaner Fresken, der naiv liebenswürdige Versuch einer auf volle perspektivische Täuschung berechneten Nachahmung wirklicher Laubenarchitektur mit dem Durchblick auf eine ideale Wolkenregion (Fig. 274). Ungleich kühner sind dieselben Prinzipien in der Ausmalung der Kuppel von S. Giovanni Evangelista in Parma (1520—23) zur Anwendung gebracht (Fig. 275). Hier wird mit der Illusion eines wirklichen Aufblicks in Himmelshöhen Ernst gemacht. Im Centrum der Kuppel schwebt Christus, in kühner Verkürzung von unten gezeichnet; die Apostel, würdevoll auf Wolken gelagert, umgeben ihn wie ein Kranz, von reizenden Engelsputten umspielt. In den Zwickeln der Kuppel sind ähnlich die Evangelisten und Kirchenväter gruppiert. Zum erstenmal ist hier die Architektur völlig ignoriert zu Gunsten einer frei malerischen Versinnlichung des — als Vision des unten lagernden Evangelisten Johannes ge-

dachten — Vorgangs, wobei nur die derben, gestopften Säcken ähnelnden Wolken noch allzu deutlich an die materielle Schwere der lastenden Körper erinnern.



Fig. 277 Kopf der hl. Katharina aus Correggios „Tag“ in Parma

Diesem ersten folgenschweren Beispiel, das über verwandte Anläufe *Melozzos* und *Mantegnas* weit hinausgeht, folgte in der Kuppel des Doms (1526—30) die Himmelfahrt Mariä, welche das gleiche Prinzip mit bewusster Konsequenz bis zu Ende durchgeführt zeigt. Hier stehen vor einer gemalten Balustrade, welche den Tambour der Kuppel bezeichnet, die zwölf Apostel, über ihnen, auf dem Rande der Balustrade, die lebensfreudigsten, holdseligsten Jünglingsengel, Weihrauch spendend und Kandelaber entzündend, wie Zeugen und Teilnehmer an dem himmlischen Festaktus. In der Kuppelwölbung aber fährt, inmitten eines unentwirrbaren Gedränges schwebender Begleiter, Maria selbst mit ekstatischer Bewegung zur himmlischen Helle empor, aus welcher eine einzelne Gestalt — Christus selbst oder ein Engel? — sich loslöst, um ihr bewillkommnend entgegenzustürzen. Auch hier füllen Heiligengestalten, von Engeln auf Wolken getragen, die Kuppelzwickel.

Der rauschende Festjubel in dieser Komposition, die Fülle jugendlicher Schönheit in den Engeln, die ganze Summe bewundernswerten Könnens in den vielen hundert leidenschaftlich bewegten und in den schwierigsten Verkürzungen gezeichneten Gestalten lässt den Beschauer wohl selbst die Entwürdigung vergessen, welcher grade das Heiligste durch die ganze Art dieser Darstellung ausgesetzt ist. Denn natürlich sieht man im Wesentlichen einen Wirrwarr von Beinen und Leibern, aber kaum etwas von geistiger oder seelischer Charakteristik. Correggio konnte nicht malen, was für ihn nicht existierte; seine Phantasie lebte in der Vorstellung einer rein sinnlichen Welt voll blühender Körperschönheit, aufgeregter Lust und strahlenden Lichts. Jedenfalls hat er in seinen Kuppelfresken mit genialer Sicherheit ein künstlerisches Ideal verwirklicht, das den Anspruch auf Gleichberechtigung mit allen voraufgegangenen Formen der Deckenmalerei erheben konnte und der Folgezeit als ein hinreissendes Vorbild erschienen ist.

Die Entfaltung seines eigensten Wollens und Könnens in diesen grossen Aufgaben der Monumentalmalerei giebt auch den gleichzeitigen Tafelbildern ihren Charakter, vor allem den grossen Altargemälden in den Galerien in Dresden

und Parma. — Das alte Schema der Komposition ist jetzt völlig gesprengt durch die neue Rechnung nach malerischen Werten. In dem vollen Lichtstrom, der über die Gestalten gleitet, leuchtet das blühende Fleisch der jugendlichen Heiligen und Engel, der feuchte Schimmer verzückt blickender Augen, die helle Farbenpracht der Gewänder freudig auf; ja in der Geburt Christi (s. g. „Nacht", in Dresden, nach 1522) ist der Körper des göttlichen Kindes selbst wie durchglüht von diesem himmlischen Glanze zum Mittel- und Ausgangspunkt der gesamten Lichtwirkung gemacht. Wolken von Engeln, wie auf den Kuppelfresken in voller Untensicht gegeben, schweben darüber, und in schwungvoller Diagonale, wie in der Ruhe auf der Flucht (s. g. Mad. della Scodella, in Parma), rauscht die Komposition zu ihnen empor. Das Visionäre herrscht in den Gestalten; voll zitternder Hingebung schmiegt die hl. Katharina (im s. g. „Tag", in Parma, Fig. 277) ihr prachtvolles Haupt an den Körper des Christuskindes, mit hysterischem Lächeln, mit verzücktem Augenaufschlag locken und winken die Heiligen (Mad. mit dem hl. Georg in Dresden). Zu wundervoller Ruhe abgeklärt erscheint diese Sehnsucht in der Begegnung Christi mit Maria Magdalena (Madrid), die auch durch die herrliche Abendlandschaft eines der vollendetsten Werke des Meisters ist, während das Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia (Parma) wieder im Ausdruck hysterischer Verzücktheit bis an die letzte Grenze geht. — Anmutig und liebenswürdig, zumeist auf den Ausdruck jungen Mutterglücks beschränkt, sind die kleineren Madonnenbilder Correggios, wie sie in den Galerien zu Florenz, Neapel, London, Paris, Budapest u. a. sich erhalten haben.

1530 kehrte Correggio nach dem Tode seiner Gattin zu dauerndem Aufenthalt nach seinem Geburtsort zurück, und hier erst scheint, zumeist für den fürstlichen Hof des benachbarten Mantua, die Mehrzahl jener mythologischen Bilder entstanden zu sein, die einen besonderen Ruhmestitel des Meisters ausmachen: die Schule Amors (London), Jupiter und Antiope (Paris), Io (Wien), Leda (Berlin), Danaë (Gal. Borghese in Rom — Fig. 278) u. a. Die köstliche Naivetät der Darstellung, die Meisterschaft in der Behandlung des Lichts und insbesondere des Nackten bewährt er auch hier im höchsten Grade; ja sein feiner Kultus der sinnlichen Schönheit feiert in diesen Schöpfungen, welche mit keiner Tradition in Widerspruch zu geraten brauchten, erst seinen wahren Triumph. Niemals ist die Unbefangenheit der Antike in der Verkörperung höchsten Sinnengenusses mit so viel schalkhafter Anmut und Liebenswürdigkeit vereinigt worden, wie in diesen Gemälden.

Der ungeheure Einfluss Correggios auf die Entwicklung der malerischen Anschauung und Technik machte sich im allgemeinen erst lange nach seinem Tode, im 17. und 18. Jahrhundert, geltend. Auf die eigenen Zeitgenossen, soweit sie den nur in engem, lokalem Bezirke thätigen Meister überhaupt kennen lernten, konnte ein Mann von so subjektivem Geschmack nur ähnlich wirken, wie der andere grosse Einsame der italienischen Renaissance, Michelangelo: als Verführer zu äusserlicher Manier. Unter den Schülern und Nachahmern Correggios in Parma ist daher auch nur einer von Interesse, weil er wenigstens als Porträtist hervorragende Qualitäten bewährt und seinerseits wieder auf andere Künstler eingewirkt hat, *Francesco Mazzola*, gen. *Parmegianino* (1503—40). Der Hauptstrom der Entwicklung aber fliesst in einem anderen Bette: nicht die Licht-, sondern die Farbenpoesie, wie sie in der altgefestigten Schule Venedigs fortblühte, weist der Malerei zunächst ihre leuchtende Bahn.

H. Die venezianische Malerei des XVI. Jahrhunderts.

Ohne Licht keine Farbe — und umgekehrt! Aber doch besteht zwischen diesen beiden Faktoren des höchsten Augengenusses auch ein Gegensatz: das Licht

schliesst die Vorstellung einer Bewegung in sich ein, die Farbe setzt zu ihrer vollen Wirkung den Zustand des Beharrens voraus. Genau so stellt sich uns der Unterschied im Charakter der Malerei Correggios und der Venezianer dar: dort geistreiche Einfälle im Charakter von Improvisationen, nervös vibrierende Unruhe als Ausdruck leidenschaftlichen Temperaments, hier ein behagliches Fortspinnen weniger altüberlieferter Formen der Komposition, vornehme Ruhe, träumerische Versunkenheit in einem stillbefriedigten Dasein. Die venezianische Malerei ist ein Abbild des venezianischen Lebens dieser Epoche. Die Zeit der Kämpfe, des Zusammenraffens aller Kräfte im Dienste ihrer aufstrebenden Macht und Grösse, war für die Republik vorüber; zu Anfang des Jahrhunderts (1508—16) hatte sie



Fig. 278 Danaë von Correggio

in achtjährigen Kriegen, wenn auch nicht ohne schwere Niederlagen und Verluste, gegen das — in der Liga zu Cambrai — verbündete Europa, wie die Venezianer es nicht mit Unrecht darstellten, ihre Unabhängigkeit und politische Stellung verteidigt. Wohl hatte der Staat den Höhepunkt seiner Macht und Grösse überschritten, aber im Leben der Stadt und ihrer Bürger war davon nichts zu verspüren, es nahm im Gegenteil jetzt erst seinen glänzendsten Aufschwung. Noch strömte grösserer Reichtum, als an irgend einem andern Orte der Halbinsel in Venedig zusammen, und in seinem Gefolge entwickelte sich ein Leben voll Pracht und Heiterkeit. Die Stadt war, ohne dass dabei tiefere geistige Interessen in Frage gekommen wären, in allen Dingen des verfeinerten Lebensgenusses die eigentliche Metropole Italiens.

Unter solchen Bedingungen entwickelte sich die venezianische Malerei aut dem Boden, den die *Vivarini* und die *Bellini* gelegt hatten, rasch zu höchster Blüte, ohne ihren Charakter wesentlich zu ändern. Das ruhige Zustandsbild blieb nach wie vor ihre eigentliche Domäne, die einfachsten Motive genügten als Inhalt, aber ein Zug festlicher Repräsentation ist ihnen aufgeprägt und giebt sich immer ausgesprochener in der Pracht des Kolorits, dem Goldton des Lichts, der idealen



Fig. 279 Altarbild in Castelfranco von Giorgione

Schönheit der Gestalten kund. Die Wonne des wirklichen Daseins, der Zauber eines glanzvollen Lebens voll heiterer Pracht kommen darin mehr zur Geltung als religiöse Innigkeit oder tiefe, ernste Gedanken. Wohl aber hat die venezianische Malerei den engen Zusammenhang mit der Natur treulich bewahrt, ihre Phänomene, wie sie grade die Berührung von Meer und Land, ferner die weiten Gefilde der Flussniederungen, und wieder im Gegensatz dazu die nahen Alpen, in unerschöpflicher Fülle boten, tief auf sich wirken lassen und daraus ihre beste

Kraft gezogen. Was ihr an gedanklichem Inhalt fehlen mag, ersetzt sie durch die poetische Tiefe im Ausspinnen empfangener grosser Natureindrücke. So wurzelt diese Kunst in jedem Sinne fest im Boden ihrer Heimat, wahrt durch den Verzicht auf fremde Anregungen ihre grossartige Einheitlichkeit und übt selbst nach allen Seiten hin tiefen, vorbildlichen Einfluss aus. Länger als irgend eine andere Malerschule blühte die venezianische, wenn auch mit abnehmender Kraft, das ganze 16. Jahrhundert hindurch.

Das erste Bindeglied zwischen der älteren und der jüngeren Generation ist hier *Giorgione (Giorgio Barbarelli,* 1478—1510).[1] Ein Schüler Giovanni Bellinis, stammte er, wie die meisten Künstler dieser grössten Zeit Venedigs, nicht aus der Stadt selbst, sondern aus dem Gebiet ihrer Terra ferma, aus Castelfranco. Das Altarbild der Madonna mit den Heiligen Liberale und Franciscus (Fig. 279) in der Pfarrkirche der Heimatstadt ist das Hauptwerk seiner Frühzeit (1504). Noch etwas gewaltsam und leer im Aufbau mit der über den Köpfen der Heiligen thronenden Madonna wirkt es ungemein feierlich und poetisch durch die träumerische Stimmung in den Gestalten und in der herrlichen Landschaft. Giorgiones Leben war kurz, und einen grossen Teil seiner Thätigkeit hat er überdies auf die Ausführung von Fassadenmalereien — am Fondaco de' Tedeschi und an mehreren Gebäuden Venedigs — verwendet, denen die feuchte Seeluft ein rasches Ende bereitet hat. Darum ist auch die Zahl seiner erhaltenen Staffeleibilder gering, aber sie bezeugen uns alle einen Künstler, der zu den allergrössten gerechnet werden muss, nicht bloss im engeren Umkreis seiner Schule. Die Mehrzahl ist auf einen poetisch-idyllischen Ton gestimmt; in den früheren, wie dem Urteil Salomons und der legendarischen Scene der Feuerprobe des kleinen Moses (Uffizien) macht sich noch das Vorbild Bellinis geltend. Aber durch poetisch vertiefte Auffassung, namentlich der Landschaft, erhebt sich Giorgione sehr bald über seinen Lehrer. Einige seiner Kompositionen sind neuerdings zutreffend aus der antiken Geschichte und Sage gedeutet worden, so die s. g. „Familie" im Palast Giovanelli zu Venedig als Darstellung von Adrast und Hypsipyle, die „drei Astronomen" in Wien als Euander und Pallas, die dem Aeneas den Platz des römischen Kapitols zeigen; andere, wie das schöne „Ländliche Konzert" im Louvre, lassen kaum solche gelehrte Deutung zu. Ihr künstlerischer Genuss bedarf dessen überhaupt nicht, denn er beruht auf der Art, wie die Menschen mit der Landschaft zusammen empfunden sind und das Ganze uns mit dem süssen Zauber seiner weichen Formen und tiefglühenden Farben gefangen nimmt. Den malerischen Reiz namentlich des nackten menschlichen Körpers im Verhältnis zur umgebenden Natur hat Giorgione zuerst empfunden und ihm in seinem Meisterwerke, der Ruhenden Venus (Dresden), einen Ausdruck verliehen, an dessen keusche Schönheit keine der vielen späteren Darstellungen ähnlichen Inhalts heranreicht (Fig. 280). So führt Giorgione in eine Welt voll antiker Reinheit des Sinnengenusses und erhebt die ungetrübte Schönheit der Natur zum Prinzip seines Schaffens. Wenn aber der Kreuztragende Christus der Sammlung Loschi in Vicenza und das von Paris Bordone vollendete Gemälde der Vertreibung der Dämonen durch den hl. Markus (Akademie zu Venedig) ihm mit Recht zugeschrieben werden, so hat er auch für die ruhige Erhabenheit des Erlösers wie für die Schilderung der Leidenschaft den grossartigsten Ausdruck gefunden. Endlich kommt die alles Seiende mit eigenartigem poetischen Reiz umkleidende Auffassung Giorgiones in seinen Porträts zur Geltung, von denen der „Malteserritter" in den Uffizien, die Jünglingsbildnisse in Berlin und Budapest als sichere Werke gelten können, während ein Frauen-

[1]) *H. Crok,* Giorgione. London, 1900.

bildnis in der Galerie Borghese, der Studienkopf eines Hirten in Hamptoncourt ihm mit grosser Wahrscheinlichkeit zugeschrieben, andere wieder als Kopien nach verlorenen Bildnissen vermutet werden dürfen. Dagegen wird die berühmte Porträtgruppe des „Konzerts“ im Palazzo Pitti neuerdings wohl mit Recht Giorgione abgesprochen, obwohl sie die Einwirkung seines Geistes deutlich erkennen lässt. Denn der geheimnisvolle Reiz auch seiner Bildnisse beruht ja grade darauf, dass er sie zu mehr als Abbildern eines bestimmten Individuums zu erheben weiss; sie drücken alle eine Stimmung, den in das eigenartige Milieu seiner Existenz versetzten Vertreter einer Menschengattung in vornehmster malerischer Form aus.



Fig. 280 Ruhende Venus von Giorgione

So hat *Giorgione* — abgesehen von seinem einzigen Altarbilde, das aber auch das Element der Landschaft einführte — fast mit jedem seiner Werke eine neue Gattung in der venezianischen Malerei begründet. Er löste die Malerei definitiv von dem kirchlichen Boden los und gab ihr an Stelle der umfangreichen erzählenden Stoffe, für welche in Venedig kein Boden war, die neue Art des Novellenbildes, sei es auf dem Hintergrunde der Naturpoesie, sei es in der Form der Menschendarstellung. Jedes seiner Bilder regt schon inhaltlich die Phantasie an, das der Anschauung Gebotene auszuspinnen zur Vorstellung einer Begebenheit, einer kleinen Geschichte, eines Menschendaseins. In Form und Ausdruck aber wetteifert Giorgione an Feinheit und Geist mit Lionardo, an idyllischem Reiz mit Raffael, und übertrifft sie beide durch den träumerischen Zauber seines Kolorits.

Weit weniger Pfadfinder als *Giorgione* ist ein anderer Bellinischüler, *Jacopo Palma* aus Serinalta bei Bergamo, zum Unterschiede von seinem gleichnamigen, als Maler bekannten Grossneffen *il Vecchio* genannt (1480—1528). Doch gelang ihm wenigstens eine glückliche Neuschöpfung, die er aus Anregungen durch Giovanni Bellini heraus entwickelte: jene für die Hausandachten bestimmten Darstellungen der heiligen Familie oder einer Sacra Conversazione in Breitformat, die durch ihn für die venezianische Malerei typisch geworden sind. Sie vereinigen meist in an-

ziehender Form eine freigeordnete Gruppe von Gestalten mit einem schönen landschaftlichen Hintergrunde. Hervorragende Werke finden sich in den Galerien zu Neapel, München, Dresden, Wien u. a. Ueber das ruhige Existenzbild geht Palma selten hinaus, und nicht eine Märchenwelt ist es, wie bei Giorgione, die er darstellen will, sondern seine Welt, Venedig mit seinen üppigen Schönheiten und dem ganzen Farbenzauber seines Lebens. Deshalb haben seine religiösen Bilder meist etwas heiter Weltliches, mag er auch in den grossen Altarstücken, wie dem hl. Petrus mit sechs Heiligen (Akademie zu Venedig) noch ganz die Würde des bellinesken Stils wahren. Aber gerade sein berühmtestes Altarbild in Venedig, die hl. Barbara in S. Maria formosa (Fig. 281) — das Mittelstück eines grösseren Altarwerks u. a. mit der schönen Gestalt des hl. Sebastian — ist ein rauschender Triumphgesang auf die majestätische Schönheit der Venezianerin. Diesem Ideal hat Palma mehr oder weniger versteckt in allen seinen religiösen Bildern gehuldigt und dabei — sichtlich bereits unter dem Einfluss Giorgiones — eine herrliche Leuchtkraft der Farben entwickelt, während seine Formenbehandlung von Anfang an eine gewisse Weichheit zeigt, die später in Verschwommenheit übergeht. Bereits das frühe Bild von Adam und Eva in der Galerie zu Braunschweig besitzt diese Eigenart. Ganz unverhüllt preist Palma die Modeschönheiten seiner Zeit mit ihren üppigen Formen, ihrem künstlich gebleichten Blondhaar, den weiten, bauschigen Gewändern aus Brokat und Sammet in der grossen Reihe weiblicher Idealbildnisse, die sich an den verschiedensten Orten von ihm erhalten haben; die sogen. „Violante“ in Wien, die „drei Schwestern“ in Dresden sind wohl die bekanntesten.



Fig. 281 Die heil. Barbara von Palma Vecchio

Der Richtung dieser von Giorgione bereits beeinflussten Bellinischüler gehört im Anfang auch der bereits mehrfach erwähnte *Sebastiano Luciano* (1485 bis 1547) an, der später zum Römer wurde, wie u. a. sein Beiname *del Piombo* — von dem Amt als Plombator der päpstlichen Urkunden — zu erkennen giebt. Er hat den grossen Meistern der römischen Kunst (vgl. S. 280) den Zauber venezianischer Farbenglut vermittelt und zum Entgelt von ihnen, insbesondere von Michelangelo, der die Farbenkunst seines begeisterten Parteigängers gern gegen Raffael ausspielte, die grosse römische Form erhalten. Seine frühen venezianischen Altarbilder aber, in S. Giovanni Crisostomo und S. Bartolommeo in Rialto, ferner der hl. Thomas in S. Niccolo zu Treviso und die Pietà in der Sammlung Layard zeigen

ihn als einen hochbegabten Schüler Bellinis und Giorgiones, der in der Leuchtkraft seiner Farbe und der edlen Schönheit der Gestalten wohl mit ihnen zu wetteifern vermochte. Spätestens 1511 kam Sebastiano zur Ausmalung der oberen Räume in der Villa Farnesina — eine seiner wenigst glücklichen Arbeiten — nach Rom und trat für nahezu ein Jahrzehnt in das engste Verhältnis zu Michelangelo, der manche Kompositionen ganz oder teilweise für ihn entwarf. Die immerhin grossartige und bedeutende Auferweckung des Lazarus (1519, Londoner Nationalgalerie) lässt diese fremde Bahn, auf die sich Sebastiano begeben hat, deutlich empfinden, während die ein Jahr später entstandene Marter der hl. Agatha (Pittigalerie) wenigstens durch die sieghafte Schönheit des nackten Frauenkörpers den Giorgioneschüler verrät. In manchen späteren Werken, namentlich der farbenprächtigen Pietà aus S. Francesco (im Museum zu Viterbo), erscheinen die heterogenen Elemente noch glücklicher miteinander verbunden, obwohl die Komposition auch hier an Michelangelo gemahnt. Am selbständigsten und daher am bedeutendsten war Sebastiano in seinen zahlreichen Bildnissen, unter denen die frührömischen der sogen. Fornarina (Uffizien, 1512), der sogen. Dorothea (Berlin) und des Violinspielers bekanntlich früher mit Raffael in Verbindung gebracht wurden. Noch bedeutender durch ihre machtvolle Charakteristik sind manche männliche Porträts, wie namentlich der grossartige Doge Andrea Doria in der Galerie Doria zu Rom.

Die engen Beziehungen zwischen den venezianischen Malern, zum Teil auf die gemeinsame Thätigkeit im Atelier Giovanni Bellinis gegründet, dessen Name oft genug ihre eigenen Arbeiten schmückt, machen es fast unmöglich, die geringeren und daher weniger selbständigen Meister stets mit der wünschenswerten Sicherheit auseinander zu halten. Sie arbeiten oft zusammen, benutzen dieselben Modelle, lernen einer vom anderen, nehmen bald diese, bald jene Eigentümlichkeit der führenden Künstler auf und treten oft nur mit einem oder wenigen Hauptwerken als erkennbare Individualität hervor, während ihre sonstige Thätigkeit im Strome der Mittelmässigkeit daherfliesst. Hierher gehören einige Maler aus Treviso, die unter wechselnden Einflüssen in Venedig thätig waren: *Rocco Marconi* (etwa bis 1520) und *Piermaria Pennacchi* (1464—1528), sowie dessen Sohn *Girolamo* (1497—1544); ebenso die beiden aus Santacroce bei Bergamo stammenden *Francesco Rizo* und *Girolamo* (etwa bis 1548). Weit grössere Bedeutung besitzt der gleichfalls aus Treviso gebürtige *Lorenzo Lotto* (1480—1556), eine der interessantesten Erscheinungen aus dieser vortizianischen Periode der venezianischen Malerei.[1]) Unstet und leicht beweglich im Leben — er wechselte wiederholt seinen Wohnsitz zwischen Treviso, Venedig, Bergamo und den Marken, wo er zuletzt in Loreto lebte — folgt er auch in seiner Kunst wechselnden Einflüssen, ohne darüber seine persönliche Eigenart zu verlieren. Nervös und unruhig, vielleicht durch Kränklichkeit gehemmt, zeigt er doch eine fast pedantische Solidität und Sorgfalt: fast alle seine Bilder sind bezeichnet und datiert und ein exakt geführtes Rechnungsbuch ist uns eine schätzenswerte Quelle für die Kenntnis seines späteren Schaffens geworden. — Die entscheidende Richtung seiner Jugendentwicklung gewann Lotto nicht, wie man früher glaubte, durch Bellini oder Palma, sondern durch *Alvise Vivarini,* den letzten Vertreter der Schule von Murano, der als Lehrer einer ganzen Reihe von Künstlern, wie Jacopo de' Barbari, Francesco Buonsignori, Bartolommeo Montagna, Cima da Conegliano, eine selbständige Bedeutung für die Geschichte der venezianischen Malerei beansprucht. Seine vornehmen, schlanken, psychologisch tieferfassten Charaktergestalten, seine kunstvoll aufgebauten Architekturen, seine etwas kühle, glasige Färbung finden sich in Lottos

[1]) *B. Berenson,* Lorenzo Lotto. New-York u. London, 1895.



Fig. 282 Porträt einer Unbekannten von Lorenzo Lotto

Jugendwerken, wie den Altarwerken in S. Cristina bei Treviso (1505 bis 1506), in Recanati (1508), in den Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen in München und in der Galerie Borghese (1508). — Während eines langen Aufenthalts in Bergamo (1513—24) schuf Lotto dann seine Meisterwerke in der religiösen Malerei, die Altarbilder in S. Bartolommeo (1516), S. Spirito und S. Bernardino (1521). Eine gewisse Exaltation des Ausdrucks, die Vorliebe für schwebende Engelsglorien und die entzückende Grazie seines Vortrags nähern ihn hier scheinbar dem Correggio, mit welchem er doch, äusserlich und innerlich, gar keine Berührungspunkte hat. Denn Lotto fusst überall auf der Beobachtung des Wirklichen und bleibt auch im höchsten Pathos wahrer und vor allem religiöser gestimmt als Correggio; charakteristisch für ihn sind kleine humoristische Einfälle mitten im Ernst des Gefühlsausdrucks, wie der das Lamm stürmisch umarmende Johannesknabe oder in einer späteren Verkündigung (1528) die vom hereinstürmenden Engel aufgescheuchte Katze. Lottos enges Verhältnis zur Natur drückt sich vor allem auch in seiner Behandlung der Landschaft und des Porträts aus: auf beiden Gebieten gehört er zu den ersten seiner Zeit. Seine Landschaften bereits in den frühesten Bildern, z. B. dem hl. Hieronymus (im Louvre, 1500), sind stets sorgfältig studiert, poetisch und ganz selbständig aufgefasst; seine Porträts (Fig. 282) besitzen jene stumme Sprache, die sich unmittelbar an unser Empfinden wendet und uns nach der Persönlichkeit des Dargestellten fragen lässt; an vornehmer Auffassung und malerischer Haltung stehen sie den Porträts Tizians, der naturgemäss auf die spätere Thätigkeit Lottos einen bestimmenden Einfluss gewann, kaum nach, übertreffen sie aber oft an psychologischer Feinheit. — Lotto hatte etwa von 1529—40 — abgesehen von wiederholter Thätigkeit in den Marken — seinen Wohnsitz wieder dauernd in Venedig und erlebte hier die glänzendste Epoche der Malerei, die zugleich seine eigene Reifezeit darstellt. In dieser Zeit entstanden das Altarbild des hl. Nikolaus von Bari in der Karmeliterkirche zu Venedig (1529) (Fig. 283), die Kreuzigung in Monte S. Giusto bei Ancona (1531), die Madonna im Rosengarten in S. Domenico zu Cingoli (1539) u. a., die zu den grossartigsten, frischesten und poetischsten Werken *Lottos* gehören. In seinem Alter, bei abnehmender Schöpferkraft, schloss sich Lotto enger an Tizian an. Im übrigen unterscheidet



Fig. 283 Altarbild in der Karmeliterkirche zu Venedig von Lorenzo Lotto

sich gerade seine eigenste Malweise durch ihren kühleren, graulich silbernen Gesamtton — wie er am schönsten wohl in dem interessanten Bildchen des ‚Triumphs der Keuschheit' (Pal. Rospigliosi, Rom) hervortritt — sehr charakteristisch von der goldigen Wärme, die der Fürst unter den venezianischen Malern über seine Bilder auszugiessen pflegt.

Nach dem frühen Tode Giorgiones ging die Sonne des Ruhms für seinen gleichaltrigen Mitschüler auf, den 1477 in Pieve di Cadore geborenen *Tiziano Vecellio.*[1]) In einem fast hundertjährigen Leben — er starb 1576 — hat Tizian eine ganz einzige Machtstellung in der venezianischen Malerei errungen. Ein Sohn der Alpen, besass er jene köstliche Lebenskraft, die ein frühgestählter, kerngesunder Körper, ein klarer, kühler Geist verleiht. Er hat sich spät entwickelt, aber noch im höchsten Alter eine unversiegliche Arbeitsfrische behalten. Seine Grösse, durch die er alle anderen Meister Venedigs überragt und sich den führenden Geistern der Zeit würdig anreiht, beruht nicht auf einer besonders tiefen, gedanken- oder gefühlshaften Auffassung der Welt. Aber er besitzt, als Ausfluss seiner eigenen harmonischen Natur, die unvergleichliche Gabe, alles in der Welt nur als gut und schön zu sehen. Was er berührt, wird ihm gleichsam, wie dem Midas, zu Gold, erscheint in seiner Bedeutung gesteigert und verklärt, aber mit so viel Wahrheit und Natürlichkeit, als ob es

---

[1]) *Crowe und Cavalcaselle,* Tizian. Leben und Werke. Deutsch von M. Jordan. Leipzig, 1877. — *G. Lafenestre,* Titien. Paris, o. J. — Eine Uebersicht bietet *H. Knackfuss,* Tizian. Bielefeld u. Leipzig, 1897.

gar nicht anders sein könnte. So ist ihm möglich, „den Dingen und Menschen jene Harmonie des Daseins anzufühlen", die sie besitzen könnten oder sollten; über ihr wirkliches geistiges Wesen schreitet er zuweilen achtlos hinweg. Deswegen bleibt Tizian in einzelnen Werken und in manchen Richtungen des Empfindens und Gestaltens wohl hinter anderen Zeitgenossen zurück, wie denn auch sein persönliches Leben ihn nicht immer auf der Höhe der Gesinnung stehend zeigt. Aber durch die imponierende Gesamtheit seines Strebens und Schaffens erhebt er sich auch über die Bedeutendsten seiner Landesgenossen und erreicht die Vollendung des eigentlich malerischen Kunstideals, wie es sein Jahrhundert verstand. Sein Wirkungsmittel ist das aller Venezianer, die Farbe; sie leistet in seiner Hand das Höchste auch für den geistigen Ausdruck und wirkt, namentlich in den Bildern seiner letzten Periode, ganz immateriell, wie verklärt. In stofflicher Hinsicht hat sein feuriges, thatkräftiges Temperament der venezianischen Malerei als wesentliche Bereicherung das Element des Dramatischen im Ausdruck gebracht; hierdurch vor allem schreitet er über Giorgione hinaus und begründet eine neue Entwicklungsepoche.



Fig. 284 Der Zinsgroschen von Tizian

Tizian kam als Knabe nach Venedig und genoss hier u. a. den Unterricht des Gentile und Giovanni Bellini. Doch steht seine Jugendthätigkeit — deren Chronologie noch sehr umstritten ist — vor allem unter dem Zeichen Giorgiones, als dessen Gehilfe er noch 1507 bei den Fassadenmalereien am Fondaco de' Tedeschi erscheint. Als ein noch vor 1503 entstandenes Werk darf wohl die Madonna mit dem von Papst Alexander VI. ihr empfohlenen Admiral Jacopo Pesaro betrachtet werden (jetzt in Antwerpen). Auch die schönen giorgionesken Madonnen in Wien (die sogen. Zigeuner- und die Kirschenmadonna) gehören dieser frühen Zeit an. Bei aller Strenge der Komposition ist hier doch schon eine kleine Handlung gegeben oder wenigstens der stimmungsvolle Ausblick auf ein Stück Landschaft hinzugefügt. In der gleichfalls frühen Santa Conversazione in Dresden ist die Wirkung bereichert und vertieft nicht bloss durch freiere Anordnung der Gestalten, sondern auch durch kunstvolle Verteilung der Licht- und Schattenmassen, und auf solche Weise gewinnt Tizian in zahlreichen anderen Bildern dieser Gattung —



Fig. 286 Himmlische und irdische Liebe von Tizian

meist in der für seine Frühzeit charakteristischen Form des Halbfigurenbildes — dem einfachen Thema immer neue malerische Reize ab. Auch das erste grössere Altarbild, der zwischen vier Heiligen auf hohem Thron, wie Giorgiones Madonna, sitzende St. Markus (in S. Maria della Salute) zeigt die alte feierliche Art der Anordnung gesprengt zu Gunsten mächtiger malerischer Wirkung der in wunderbarem Goldton leuchtenden Gestalten, während die Bewegung und Charakteristik noch etwas Unfreies haben. — Am unmittelbarsten lassen den Geist Giorgiones verspüren die beiden herrlichsten unter Tizians Jugendbildern: der Zinsgroschen (in Dresden, etwa 1508) und die „Himmlische und irdische Liebe" (in Gal. Borghese, etwa 1510). Die Halbfiguren Christi und des Pharisäers, der ihm den Groschen mit dem Bilde des Kaisers vorhält, sind der überzeugendste Beweis für Tizians Fähigkeit zu dramatischer Konzentration: mit dem denkbar geringsten Aufwand an Form und Bewegung ist hier nicht bloss die Begebenheit erschöpfend dargestellt, sondern der Gegensatz



V Fig. 286 Mariä Himmelfahrt von Tizian

zweier Welten; das Bild ist auch durch die meisterhaft feine Durchführung ein Wunderwerk der Malerei (Fig. 284). Die herrliche Darstellung in der Borghese-



Fig. 287 Madonna mit der Familie Pesaro von Tizian

Titian ~~Madonna and Saints~~ Pesaro 1519–26

ob sie ihren weltbekannten Namen mit Recht rgiones Novellenbildern geboren; auch ohne zückt sie uns durch die Herrlichkeit der beiden eiblich blühende und glühende Kolorit, die harakteristischerweise kehrt in dieser ein be- nde von Giorgiones Ruhender Venus wieder nah verwandten Noli me tangere Tizians Drei Lebensalter bei Lord Ellesmere, nd Doria Kopien besitzen. Auch die präch- ört in die Nähe dieser Werke.

itt der Jugendentwicklung Tizians bezeichnet wurde, um dort unter Beihilfe des *Domenico* bäuden (Scuole) einige Fresken aus dem ius auszuführen; es sind mehr genrebildlich koloristischem Reiz gestaltete Darstellungen, reien seiner Hand, die uns erhalten blieben. bedeuten für Tizian, oft in rücksichtslosem den glänzenden Aufstieg zur Höhe, der ihn Maler brachte. Neben dem Architekten und 229) beherrschte er die Kunst der Dogen- issenschaftlichen Grössen, wie dem eleganten *Pietro Bembo*, dem geistvollen Geschichtschreiber *Navagero*, dem humanistischen Buchdrucker und Verleger ***Aldus Manutius*** stand er in engem Verkehr; sein Haus wurde bei rasch zunehmendem Wohlstande des Meisters der Mittelpunkt eines glänzenden, lebensfrohen Kreises, in welchem auch der charakterlose, aber geistreiche Pamphletist ***Pietro Aretino*** nicht fehlte. Nach dem Tode Bellinis (1516) zum offiziellen Staatsmaler ernannt, erhielt Tizian nun jene grossen Aufträge für Altarbilder in den Hauptkirchen Venedigs. Die Himmelfahrt Mariä (‚Assunta'), vom Hochaltar der Frarikirche in die Akademie gelangt (Fig. 286), entstand 1518, die erste Darstellung des Vorgangs, welche das wirkliche Emporfahren der Madonna sinnlich glaubhaft zu machen weiss, zugleich aber erfüllt von wahrhaft jauchzender Lust und Farbenfreudigkeit. Himmlischer Glanz überstrahlt die Madonna und die sie umgebenden köstlichen Engel, während die Apostel drunten sich im Schatten abmühen, ihr nachzublicken. Die Madonna mit der Familie Pesaro (Fig. 287) in derselben Kirche (1526) schuf einen neuen Typus des Altarbildes mit dem Aufbau der Gruppe in der verkürzten Schrägansicht, die sich aber sehr fein durchsetzt mit einer symmetrischen Dreieckskomposition; nur steht nicht mehr die Madonna, sondern der in prächtiger Pose gegebene hl. Petrus im Mittelpunkt und wird das Ganze vor allem durch die malerische Stimmung zusammengehalten. Aehnlich entwickelt sich die Komposition in dem 1530 entstandenen, 1867 leider verbrannten Altarbilde der Ermordung des Petrus Martyr (in S. Giovanni e Paolo), voll höchsten dramatischen Lebens auch in der hier zum erstenmal ausführlich mitbehandelten Landschaft. Im Gegensatz zu dem lyrischen Grundzug seiner ersten, giorgionesken Periode, der freilich in Gemälden, wie der idyllischschönen Ruhe auf der Flucht, der Vierge au lapin im Louvre oder der Vermählung der hl. Katharina (Londoner Nationalgalerie, 1533), jetzt und später noch immer nachklingt, führt Tizian ein gewisses dramatisches Pathos selbst in Scenen, wie die Verkündigung Mariä (Dom zu Treviso, 1519),

---

[1]) Neuerdings gewinnt die zuerst von F. Wickhoff (Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen XVI, 41 f.) begründete Deutung „Venus überredet Medea zur Flucht mit Jason" an Wahrscheinlichkeit.



√ Fig. 288 „Flora“ von Tizian

die Grablegung Christi (Louvre), ein und giebt der Santa Conversazione des Altarbildes einen erregt visionären Zug, wie vor allem in dem 1523 vollendeten schönen Bilde für S. Niccolo (jetzt in der Vatikanischen Galerie), das sechs Heiligengestalten', wie zufällig, in rein malerischer 'Gruppierung bei einander stehend zeigt, vereint im Aufblick zu der auf Wolken thronenden Madonna.

In dieser Epoche beginnen bereits die Beziehungen, welche Tizian in einer für ihn charakteristischen Weise mit den Fürstenhöfen Italiens und bald ganz Europas verknüpfen. Zunächst waren die Herzöge von Ferrara und Mantua seine Gönner und für sie entstanden u. a. die ersten jener mythologischen Bilder, welche auf Tizians Autorität hin ein neues, mit Vorliebe gepflegtes Stoffgebiet für die Malerei wurden. Für Alfonso d' Este malte er 1519 das Venusfest, als Pendant dazu das Bacchanal (beide heute in Madrid) und wenig später Ariadne und Bacchus (in der Londoner Nationalgalerie). Die gelehrten Grundlagen der Darstellung — antike Bilderbeschreibungen des Philostrat resp. ein Gedicht Catulls — haben nicht verhindert, dass die Gemälde zu den köstlichsten, lebensvollsten Tizians gehören. Die unverhüllte Sinnlichkeit mancher Motive wird veredelt durch die hinreissende Schönheit und Glut der Farbengebung. Auch zahlreiche Bildnisse der Fürsten, ihrer Gemahlinnen, Edelleute und der in legitimer oder nicht legitimer Stellung an ihren Höfen glänzenden Schönheiten sind in diesen Jahren entstanden, zum Teil in mythologischer oder allegorischer Verkleidung. Hierher gehören die Bildnisse des Ercole d' Este (Madrid) und der (angeblichen) Laura Dianti (Paris), die verwandte Allegorie der Eitelkeit (München) und wohl auch die herrliche ‚Flora‘ (Uffizien) (Fig. 288). Vor allem aber sind eine Reihe der in ihrer Einfachheit höchst vornehmen, durch feine Charakteristik ausgezeichneten männlichen Porträts in diese Epoche zu stellen, wie der Mann mit den Handschuhen im Louvre, andere in Hamptoncourt und München. 1537 malte er den Herzog Federigo von Urbino und seine Gemahlin Eleonore

Gonzaga (Uffizien) und wahrscheinlich gleichzeitig die letztere noch einmal in idealisierter und verjüngter Auffassung als ‚La Bella' (im Pal. Pitti); so liess sich auch (1534) die sechzigjährige Mutter Federigos, Isabella d' Este, damals von ihm als zwanzigjähriges Mädchen malen. Bezeichnend für die unbefangene Auffassung dieser vornehmen Damen und ihrer Zeit ist es, dass Tizian auch den prächtigen Aktstudien des nur mit einem Pelz bekleideten Mädchens in Wien und der ‚Venus' in den Uffizien die Gesichtszüge der Herzogin Eleonore geben durfte. Die Venus, sichtlich nach dem Vorbilde Giorgiones geschaffen, ist mit Absicht in eine mehr reale Umgebung versetzt: sie ruht, mit einem Hündchen neben ihr, nach dem Bade, und Kammerfrauen sind im Grunde des Zimmers an einer Truhe beschäftigt.

Seit 1530 bestand auch schon die Verbindung *Tizians* mit Kaiser Karl V., die ihm ausser anderen Gnadenerweisen 1533 den deutschen Reichsadel mit dem Titel eines Pfalzgrafen eintrug und den Fürsten unter den Malern Venedigs bald zum Maler der Fürsten Europas machte. In der That nahm Tizian in der zweiten Hälfte seines Lebens eine Stellung ein, wie noch nie ein Künstler vor ihm. Die Mächtigsten der Erde, Könige und Päpste, verlangten nach Werken von seiner Hand und die Geburts- und Geistesaristokratie Europas verkehrte in seinem Hause zu Venedig, dem nach dem Tode der Gattin (1530) bald seine schöne, von ihm so gern gemalte Tochter Lavinia vorstand. Das Uebermass der Anforderungen blieb naturgemäss nicht ohne Einfluss auf die Art seines Schaffens; der Mithilfe von Schülern musste ein grösseres Feld eingeräumt werden und auch, wo er selbst seine ganze Kraft einsetzte, wurde seine Malweise grosszügiger, flüssiger, mehr andeutend als ausführend, freilich ohne darüber an Kraft und Glanz zu verlieren.

Diese Epoche eines internationalen Ruhms ist zunächst durch eine grosse Anzahl repräsentativer Porträts bezeichnet, unter denen verschiedene Darstellungen Karls V. und Philipps II. von Spanien (Fig. 289) auch künstlerisch obenan stehen. Von mächtigster Wirkung ist vor allem das grosse Reiterbild des Kaisers, 1548 auf dem Augsburger Reichstag entworfen (Madrid); intimeren Charakter hat das kleine gleichzeitige Bildnis (München), das ihn sitzend im Lehnstuhle darstellt. Von wahrhaft historischer Grösse erfüllt sind die Porträts Papst Pauls III. (1545, Original in Petersburg), Pietro Aretinos (1545, Pitti), des Marchese d'Avalos (1541, Madrid) u. a. Die Fähigkeit, das Wesen eines Menschen ohne fade Schmeichelei doch mit den Mitteln der Kunst in der für ihn günstigsten Fassung auszuprägen, hat Tizian in diesen und zahlreichen anderen Bildnissen zu einer Höhe entwickelt, die wohl verstehen lässt, weshalb die Fürsten und Vornehmen sich danach drängten, von ihm gemalt zu werden. Für ihren Geschmack berechnet sind auch die glänzenden mythologischen Gemälde dieser Meisterschaftsepoche: verschiedene Venusdarstellungen in Florenz, Madrid und Petersburg, die Danaë, Venus und Adonis u. a. Durch goldigen Glanz und Schmelz der Farben besonders ausgezeichnet sind auch die als ‚Allegorie des Davalos' und ‚Einweihung einer Bacchantin' bekannten beiden Gemälde in der Borghesegalerie und in München.

Ein grosser Teil seiner Thätigkeit gehörte aber auch jetzt noch Venedig, für dessen Dogenpalast eine Anzahl grosser historischer und allegorischer Gemälde entstanden, die leider bei dem grossen Brande 1577 meist untergingen, darunter die — nach einer Kopie zu schliessen — unvergleichlich grossartige Schlacht bei Cadore. Erhalten sind einige biblische Darstellungen aus verschiedenen Kirchen, wie die Deckenbilder aus S. Spirito (jetzt in S. Maria della Salute) und der grosse Tempelgang Mariä (1540, Akademie), ein in seiner breiten Entfaltung und behaglichen Schilderung des venezianischen Milieus sehr charak-



Fig. 289 Bildnis Philipps II. von Tizian

teristisches Bild des Meisters. Dramatisch erregter ist das ähnlich komponierte grosse Ecce homo in Wien (1543).

Seit 1550 etwa gestaltete sich der Altersstil Tizians, ohne Spuren abnehmender Kraft, doch in fühlbarem Wandel der Empfindungs- und Malweise. Die Zeitstimmung drängte immer entschiedener in die Richtung der s. g. ‚Gegenreformation‘ und Tizian schloss sich ihr an, wenn er z. B. Philipp II. malte, der sein Söhnchen dem Himmel weiht, oder die „Religion, welcher Spanien zu Hilfe eilt“ (Madrid). In technischer Hinsicht löst sich ihm die Farbenmalerei allmählich auf in Tonmalerei. Seinem immer freier, leichter und gleichsam nur noch skizzierend geführten Pinsel genügt ein bräunlich glühender Lichtton, um alle Farbenwerte auszudrücken; in ihm gehen die bestimmten Konturen und Lokalfarben zu einheitlicher, oft mystisch-visionärer Wirkung auf. Nach beiden Richtungen, inhaltlich wie technisch, sind die 1554 gemalte Dreieinigkeit Karls V. (Madrid) und das 1555 begonnene Votivbild für den Dogen Grimani (‚La Fede‘, im Dogenpalast) kennzeichnende Beispiele. Die ganze Auffassungsweise kommt besonders hochdramatischen Scenen aus der Passion und der Heiligenlegende zu gute. Die grosse Marter des hl. Laurentius (jetzt in der Jesuitenkirche zu Venedig) ist ein Nachtstück, in dem die Flammen der Fackeln und des Röstfeuers mit einem am Himmel aufleuchtenden Stern zu zauberhafter Wirkung zusammengehen. Der Ernst seiner Auffassung dringt in Gestalten, wie dem Bussprediger Johannes (1557, Akademie), hl. Franciscus (1561, Ascoli), besonders aber in den Passionsscenen, ergreifend durch. Die Dornenkrönung Christi (München) (Fig. 290), die zweite Grablegung im Louvre (ca. 1560) und die 1573

begonnene, bei Tizians Tode unvollendete Grablegung in der Akademie sind bei schon zerfliessenden Formen von grossartigster Wirkung. Aber auch einige besonders weich und breit gemalte mythologische Darstellungen gehören hieher, so besonders die in herrlichem Goldton glühende Erziehung Amors in der Galerie Borghese. Endlich ging die Meisterschaft des Porträts Tizian im hohen Alter nicht verloren, wie die Bildnisse eines Dominikaners (Galerie Borghese), des Mannes mit dem Palmenzweig (1561, Dresden), des Jacopo Strada 1566, Wien), vor allem das Selbstporträt des fast Neunzigjährigen (Madrid) erkennen lassen.


Fig. 290 Dornenkrönung Christi von Tizian (Nach Photogr. Bruckmann)

Nachdem am 27. August 1576 die Pest den noch immer schaffenskräftigen grossen Meister dahingerafft hatte, blieb die venezianische Kunst nicht verwaist zurück. Denn unter und neben ihm war eine ganze Anzahl bedeutender Künstler herangereift, die noch etwas Eigenes zu sagen hatten. Von seinen eigentlichen Schülern haben allerdings nur wenige selbständige Bedeutung. *Domenico Campagnola,* der Gehilfe bei den Paduanischen Fresken, als Maler unbedeutend, blieb offenbar auch fernerhin in Verbindung mit dem Schaffen des Meisters, wie die in seiner Weise gezeichneten und in Holz geschnittenen Blätter beweisen, die oft mit Tizians eigenen Arbeiten verwechselt worden sind[1]). Die in der Werkstatt thätigen Verwandten des Meisters, sein jüngerer Bruder *Francesco* († 1559), sein Sohn *Orazio* († 1576), seine Neffen *Cesare* († 1601) und *Marco Vecellio* († 1616), kommen als selbständige Künstler kaum in Betracht. Einem Deutschniederländer, *Johann Stephan von Calcar* (1499—1546), der Tizians Schüler war, werden einige treffliche Porträts zugeschrieben. Als geschickte Nachahmer haben der Dalmatiner *Andrea Medolla*, gen. *Schiavone* († 1582) und *Polidoro Lanziani* († 1565) den

[1]) Ueber Tizians Beziehungen zum Holzschnitt vgl. *W. Korn*, Tizians Holzschnitte. Breslau, 1897.

Ruhm, dass ihre Werke häufig unter dem Namen des Meisters gehen. Am kräftigsten lebt aber die Kunst Tizians und der goldenen Zeit Venedigs überhaupt fort in den Werken des *Paris Bordone* (1500—1571), eines zwar geistlosen und



Fig. 291 Der Ring des hl. Markus von Paris Bordone Venedig, Akademie

erfindungsarmen, aber durch blühendes Kolorit und feinen Geschmack ausgezeichneten Künstlers. Er hat das stattlichste historische Ceremonienbild der Schule gemalt, die Darstellung der Ratsversammlung, in welcher nach der Legende ein Fischer den vom hl. Markus erhaltenen Ring dem Dogen überreicht (Fig. 291). Bekannt sind sonst besonders seine Halbfiguren weiblicher Schönheiten, in

der Weise Palmas, aber ohne dessen Schmelz gemalt, und eine Reihe trefflicher Porträts.



Fig. 292 Altarbild von Pordenone in der Akademie zu Venedig

Wesentlich im Zusammenhange mit Tizian und Palma muss auch die Künstlerfamilie der *Bonifazii* aus Verona gewürdigt werden, von der zwei oder drei Mitglieder um die Mitte des Jahrhunderts in Venedig eine reiche Thätigkeit entfalteten. *Bonifazio Veronese* d. Ae. (1487 bis 1553) ist einer der glänzendsten Koloristen der Schule und ein anmutiger Schilderer des venezianischen Genusslebens, wie in dem Mahl des reichen Mannes (Akademie), wozu die Parabel vom Lazarus fast nur noch den Vorwand lieferte. Diese Thatsache, die für die biblischen Darstellungen der Zeit auch sonst oft genug Geltung hat, ist ein erstes Anzeichen dafür, dass auch in der noch so glanzvoll auftretenden venezianischen Malerei der Geist der Renaissance, der im vollendeten Zusammenklang von Inhalt und Form sein Ziel erblickte, der Auflösung entgegengeht.

Mit weit grösserer Zähigkeit wahrten die alte Tradition die Malerschulen jener zahlreichen Städte Oberitaliens bis weit in die Lombardei hinein, die damals durch politische Abhängigkeit mit der Republik verknüpft, auch in ihrer Kunstübung eng mit der grossen Epoche der venezianischen Malerei verbunden erscheinen. Wie fast alle bedeutenden Meister der Lagunenstadt von auswärts kamen, so trugen andere die hier empfangenen Anregungen nach kurzem oder längerem Aufenthalt in ihre Heimat zurück und entwickelten auf solcher Grundlage dort eine zumeist sehr reizvolle Eigenart, die im Gesamtbilde der italienischen Renaissancemalerei nicht vermisst werden möchte. Voran steht die Malerschule im Friaul, dem Heimatlande Tizians, das in Udine seinen künstlerischen Mittelpunkt besass. *Martino da Udine*, nach seinem Lieblingsaufenthalt gewöhnlich als *Pellegrino da San Daniele* zubenannt († 1547), bezeichnet hier den Uebergang von der älteren beschränkten Lokalschule zur cinquecentistischen Malerei,

wie insbesondere seine umfangreichen Wandbilder in S. Antonio zu San Daniele (1492—1522) lehren können. Durch ihre Fresken liefern diese Schulen des Festlandes auch sonst eine wichtige Ergänzung zur venezianischen Kunst, der diese Form der eigentlichen Monumentalmalerei ja durch die zerstörende Eigenschaft des feuchten Küstenklimas versagt blieb. In *Giov. Antonio da Pordenone* (1483—1539) erhielt das Friaul einen Maler, der um 1535 sogar in Venedig selbst als Nebenbuhler Tizians aufzutreten vermochte, dem er neben Giorgione wohl auch seine entscheidenden Anregungen verdankte. Er war ein äusserst frisches, naives Talent, das in die aristokratisch verfeinerte Malerei Venedigs einen Zug derber Männlichkeit hineinbrachte und an dramatischer Kraft es wohl mit Tizian aufzunehmen vermochte. Grosse Freskencyklen in Colalto, Treviso, Cremona, Piacenza, sowie eindrucksvolle Altarbilder in zahlreichen Kirchen, auch Venedigs, schufen ihm bei den Zeitgenossen begründeten Ruhm (Fig. 292). Doch ist er bei aller kühnen Grossartigkeit und einem höchst entwickelten Farbengefühl oft nicht Herr seiner Ausdrucksmittel, es fehlt ihm an Harmonie, Erfindung und Geschmack. Sein Verwandter *Bern. Licinio da Pordenone* ist besonders als Bildnismaler hervorragend.

In den westlichen Teilen der Poebene erstreckt sich der Einfluss der venezianischen Malerei selbst bis Lodi, wo die Künstlerfamilie der *Piazza*, und bis Cremona, wo die der *Campi* thätig war. Im eigentlichen venezianischen Gebiete besass Bergamo in *Giovanni Busi Cariani* (um 1480—1541) einen in Venedig gebildeten Maler, der in der Weise des Palma und Giorgione zu arbeiten pflegt. Weit bedeutender als alle diese Lokalschulen ist die Reihe der einheimischen Maler in Brescia, wo *Fioravante Ferramola* († 1528) den Uebergang zum Cinquecento bezeichnet. Sein angeblicher Schüler *Girolamo Savoldo* (etwa 1480—1548) steht nach dem Zeugnis seiner nicht allzu häufigen Bilder mit der venezianischen Malerei in engstem Zusammenhange, obwohl er 1508 als Mitglied der Gilde in Florenz erwähnt wird. Seine Farbe ist reich und saftig, trotz ihres eigentümlich kühlen und etwas düsteren Tons; seine Kompositionen, unter denen die ‚heilige Familie‘ nach Palmas Art besonders häufig wiederkehrt, sind gern vor eine abendlich beleuchtete Landschaft gesetzt. Im Gegensatz zu seiner mehr genrehaften und idyllischen Art glänzt der etwa gleichzeitige *Girolamo Romanino* (1485—1566) mehr durch allgemeine Vorzüge der Komposition und Formengebung, seiner ausgebreiteten Thätigkeit als Freskomaler entsprechend, wie er sie im Dom zu Cremona, in S. Giovanni Evangelista zu Brescia, im Kastell zu Trient u. a. entfaltete. In der Durchführung gleicht er oft dem Pordenone an Kühnheit aber auch an Flüchtigkeit. Der tiefe Goldton, den er in seinen früheren grossen Altarstücken, wie dem in der Galerie zu Padua (1513) entfaltet, geht später (Altarstück ebenda von 1521) in einen hell schimmernden grauen Silberton über, der durch ihn charakteristisches Merkmal der brescianischen Malerschule wird. Am feinsten ausgebildet hat ihn der grösste Meister dieser Schule, *Alessandro Bonvicino*, gen. *Moretto* (1498—1555), dessen Gestalten denen der grossen Venezianer an vornehmer Schönheit und Wahrheit gleichkommen, obwohl er vielleicht niemals in Venedig war. Denn seine Thätigkeit hat sich fast ganz auf das Gebiet von Brescia beschränkt, dessen Kirchen noch heute mit den grossen Altarbildern seiner Hand angefüllt sind; die Krönung Mariä, unten einige anmutige Heiligengestalten in hinreissend schöner Landschaft (um 1530, in S. Nazaro e Celso), ist darunter wohl das grossartigste (Fig 293). Unter den Galeriebildern gehören die köstliche hl. Justina mit dem Einhorn und einem anbetenden Edelmann zu Füssen (Wien) und die Madonna mit den Kirchenvätern (Frankfurt) mit Recht zu den meistbewunderten. Grossartige Charaktere, mächtige Bewegung, weihevolle Stimmung, hohe Schönheit und Feinheit des Kolorits geben diesen Werken aus



Fig. 298 Krönung Mariä von Moretto in S. Nazaro e Celso zu Brescia

Morettos Glanzzeit (etwa 1521—41) ihre Anziehungskraft. Hierhin gehören auch einige bedeutende Porträts, wie das eines Edelmanns in stattlicher Pelzschaube (Londoner Nationalgalerie) u. a. In seiner späteren Epoche wird Moretto zu-

weilen etwas empfindsam im Ausdruck und nimmt ein schweres rötliches Kolorit bei eintönigem Grau der Gesamtstimmung an. Unter seinen Schülern zeichnet sich *Giov. Battista Moroni* (um 1525—1577) als Bildnismaler aus, weniger durch geistvolle und tiefe Auffassung, als durch schlichte Wahrheit und Schärfe der individuellen Charakteristik. Das Bildnis des Gelehrten mit einem vor ihm liegenden Buche, des Mannes vor einem flammenden Becken (1563, in den Uffizien) der ‚Schneider' in der Londoner Nationalgalerie, gehören zu den besten und bekanntesten und kommen der modernen Anschauungsweise besonders nahe.



Fig. 294 Die Auffindung des Leichnams des hl. Markus von Jac. Tintoretto Mailand, Brera

Mit Tizian und seiner Schule hatte die venezianische Malerei ihre Kraft nicht erschöpft. Schon die Richtung auf dramatische Bewegtheit, welche Tizian inauguriert hatte, bedurfte weiteren Sichauslebens. Dieses aber bedingte wieder ein stärkeres Hervortreten der Lichtmalerei im Gegensatz zur Farbenpoesie. Die veränderten religiösen Anschauungen einer neuen Zeit verlangten stürmisch nach Ausdruck in der Kunst. Endlich eröffnete ein äusserer Umstand der Malerei in Venedig ein weites Arbeitsfeld: die Brände des Dogenpalastes in den Jahren 1574 und 1577 zerstörten den vorhandenen Bilderschmuck des Innern und forderten Ersatz, ebenso wie die grossen Kirchenbauten in dieser Epoche der venezianischen Architektur (vgl. S. 61) die Malerei zu neuen, grossartigen Leistungen auf Riesenwandflächen aufrief. Aus allen diesen Bedingungen heraus zu verstehen ist die Kunst des grössten Meisters der jüngeren Generation, des *Jacopo Robusti,* genannt *Tintoretto* (1519—94)[1].

[1]) *F. P. Stearns,* Life and Genius of Tintoretto. London, 1894. — *H. Thode,* Tintoretto. Bielefeld u. Leipzig, 1901.

Tintoretto ist eine Zeitlang in Tizians Schule gegangen, war aber im Grunde eine durchaus anders geartete Natur. Sein ausgesprochenes Programm: das Kolorit Tizians mit der Zeichnung Michelangelos zu vereinigen, blieb glücklicherweise mehr eine geistreiche Phrase. Er wollte damit vielleicht nur andeuten, was er bei seinem vergötterten Vorgänger vermisste: den Aufbau seiner Schöpfungen nach einem selbstgegebenen, inneren Gesetz, wie er es in den Gestalten des grossen Florentiners fand. Um seinem eigenen stürmischen Temperament gemäss dieses Ziel in voller Freiheit erreichen zu können, studierte er sorgfältiger als irgend ein Venezianer vordem den menschlichen Körper in jeder Form der Verkürzung und Beleuchtung. Auf solcher Grundlage entwickelte er dann bereits in seinen Jugendwerken, etwa 1548—1560, die noch unter der Herrschaft des schönen Goldtons



Fig. 295 Kreuzigung von Tintoretto in S. Cassiano zu Venedig

und der Farbenfreudigkeit Tizians stehen, einen schrankenlos kühnen Realismus, der einen neuen Zug in die religiöse Malerei Venedigs hineinbringt. In der Vergegenwärtigung des Räumlichen, der Verteilung von Licht und Schatten, der realistischen Detailschilderung, der Zuspitzung des Ganzen auf dramatische Augenblicksdarstellung geht er weit über Tizian hinaus. Seine Schilderung der Natur im Aufruhr der Elemente ist von packender Grossartigkeit. Beispiele bieten vor allem die Bilder aus der Legende des hl. Markus, in der Akademie, im Palazzo reale zu Venedig und in der Brera zu Mailand (Fig. 294). Das gesteigerte Verlangen nach dramatischer Wirkung führte ihn zu vorwiegender Betonung des Lichtproblems und einer Reduktion der glänzenden Vielfarbigkeit auf einheitliche Tonabstufung. Leider beeinträchtigt den Genuss seiner Bilder oft die schlechte Erhaltung, die wohl auf flüchtige, improvisatorische Ausführung zurückzuführen ist. Denn seit 1560 etwa begann eine fieberhafte Thätigkeit Tintorettos in der Herstellung umfangreicher Bildercyklen in der Scuola S. Rocco, die allein 56 zum Teil kolossale, in die Decken- oder in die Wanddekoration ein-

gespannte Gemälde seiner Hand besitzt, ferner in S. Maria dell' Orto und im Dogenpalast. Bewundernswert bleibt die unerschöpfliche Frische seiner Phantasie, die selbst den häufigst dargestellten Themen aus der Geschichte Christi und Mariä immer neue, zum Teil höchst poetische und dramatisch packende Fassungen abzugewinnen weiss (Fig. 295). Von ihm selbst mehrfach wiederholte Darstellungen, wie die Taufe Christi, die Kreuzigung, das Abendmahl, erscheinen jedesmal in gänzlich neuer Auffassung, die nicht bloss durch ihren verblüffenden Naturalismus fesselt. Denn er trifft meist auch haarscharf den psychologischen Charakter einer Scene und giebt ihr gerade durch die konsequente Durchführung einer eigenartigen Beleuchtung, die ungesuchte, wie zufällige Anordnung, den genrehaften Reichtum der Ausgestaltung einen hohen poetischen Reiz. So hat er mit genialer Schöpferkraft vor allem in den Bildern der Scuola di S. Rocco fast die ganze christliche Heilsgeschichte in neue Form gegossen. Höchst eindrucksvoll ist auch seine Behandlung der Landschaft, die er gern unter eine phantastische Lichtwirkung stellt (Fig. 296).

Mühelos beherrscht dieser in allen Sätteln gerechte Künstler die grössten Flächen, welche der Malerei jemals zu einheitlicher Komposition zur Verfügung gestellt worden sind; die Neigung zum Kolossalen lag eben im Geiste der Zeit. Die Wandbilder der Verehrung des goldenen Kalbes und des jüngsten Gerichts in S. Maria dell' Orto, die Deckenbilder in der Scuola S. Rocco und im Ratssaale des Dogenpalastes, das kolossale Wandbild des Paradieses ebendort sind Bravourleistungen einer Kunst, deren virtuose Herrschaft über die eigentlich malerischen Ausdrucksmittel, Licht und Farbe, sie niemals so ganz in anspruchsvolle Nichtigkeit verfallen lässt, wie der florentinisch-römischen Malerei dieser Epoche, den einzigen Michelangelo ausgenommen, schon bei weit kleineren Aufgaben beschieden war.



Fig. 296 Die Flucht nach Aegypten von Tintoretto in S. Rocco zu Venedig

Den gesunden Kern in Tintorettos Künstlertum, einen ehrlichen Naturalismus, bezeugen auch seine zahlreichen Porträts, die weit schlichter als die Bildnisschöpfungen Tizians, das „ruhig Dauernde, Wesenhafte in der Erscheinung“ zum Ausdruck bringen. Sie verzichten mit einer bei diesem grossen Könner überraschenden Zurückhaltung auf einschmeichelnde Situation und Ausstattung, indem sie nur den Menschen wesentlich aus Blick und Antlitz heraus kennen lehren wollen.

Was bei den vorher besprochenen Malern, insbesondere den Bonifazi und bei Tintoretto, schon zuweilen empfindbar wird, dass sie nämlich ihre religiösen Stoffe nur als Vorwand zu realistischer Schilderung, zur Genre- und Landschaftsmalerei auffassen, das tritt in den Werken der Künstlerfamilie Da Ponte, nach ihrem Heimatsort gewöhnlich Bassano genannt, fast als Regel auf. Bei *Jacopo Bassano* (1510—92) äussert sich dies zunächst in der Vorliebe für solche Dar-



Fig. 297 Verkündigung von Jacopo Bassano in der Galerie S. Luca zu Rom

stellungen aus dem Leben der Patriarchen oder aus dem Neuen Testament, der Verkündigung an die Hirten u. ä., wobei der Tierwelt und der Landschaft ein grosser Raum gegeben wird (Fig. 297). Zuweilen finden sich auch schon rein ländliche Scenen, wie die Weinernte (Madrid, Louvre), die Jahreszeiten (Madrid) u. ä. Dabei ist sein malerischer Vortrag breit und resolut, unter dem sichtlichen Einfluss Tintorettos auf einen tiefen Gesamtton gestimmt, aus dem einzelne schmelzende Farben, wie Rot und Grün, sehr wirkungsvoll hervorleuchten. Charakteristisch ist auch seine Vorliebe für Nachtstücke. Während zwei seiner Söhne, *Giov. Battista* und *Girolamo*, hauptsächlich die Bilder des Vaters wiederholten, arbeiteten zwei andere, *Francesco* (1549—97) und *Leandro* (1558 bis 1623) selbständiger in seiner Richtung fort und schufen historische und mythologische Bilder in gleicher malerischer Haltung, aber auch besonders häufig reine Genrestücke und selbst schon Ansichten („Veduten“) aus Venedig; Leandro ist auch als Bildnismaler geschätzt.

Indem so der übersättigte Geschmack der Zeit sich neue Gebiete für Schilderung und Darstellung in der Malerei suchte, gelangte eine andere Seite der venezianischen Kunst, ihre dekorative Prachtentfaltung, zur glänzendsten Höhe, gleichfalls durch einen zugewanderten Meister, *Paolo Caliari*, nach seiner Heimatstadt *Paolo Veronese* genannt (1528—88).[1] Paolo ging aus der Malerschule Veronas hervor; *Antonio Badile* (1516—60) wird als sein eigentlicher Lehrer genannt, doch meint man auch Einflüsse *Cavazzolas* (vgl. S. 295) und anderer, zum Teil unter römischem Einfluss stehender Lokalmeister in seinen ersten Werken zu entdecken. Die in Verona heimische Fresko- und Fassadenmalerei gab seinem Schaffen die vorwiegende Richtung, wie u. a. seine noch an Ort und Stelle erhaltenen Wandbilder in Villa Fanzolo bei Castelfranco verraten. Jedenfalls war er ein fertiger und anerkannter Künstler, da er 1555 zur Ausschmückung der Sakristei an S. Sebastiano nach Venedig berufen wurde, das ihn fortan dauernd fesselte. So viel Veronese auch aus der Heimat mitbrachte — insbesondere sein farbenreiches, auf einen hellen Silberton gestimmtes Kolorit ist ganz

[1]) *Ch. Yriarte,* Paul Véronèse. Paris, 1888. — *F. H. Meissner,* Veronese. Bielefeld und Leipzig, 1897.

veronesisch —, so hat doch erst die Lagunenstadt seinem Schaffen Inhalt und Charakter gegeben. In ihm ist noch einmal ein begeisterter Verkündiger ihrer Schönheit und Lebensfreude erstanden, ja den schimmernden Glanz, in welchem die alternde Republik den unaufhaltsamen Niedergang ihrer politischen Macht und Grösse zu verschmerzen trachtete, hat kein anderer Künstler so hinreissend, mit so viel dekorativem Reiz zu schildern gewusst, wie Paolo Veronese. Ihm wird Alles zum Fest, zur feierlichen Ceremonie, die Wunder Christi wie seine Passion und die Martyrien der Heiligen; die Repräsentation drängt oft den eigentlichen Vorgang zurück, ja manches Thema, wie Esther, die Königin von Saba, Kleopatra ist offenbar nur um ihretwillen herangezogen. Im Gegensatz zu Tintorettos leidenschaftlicher Dramatik wahrt Paolo Veronese stets eine würdevolle Gelassenheit, er ist der geborene Existenzmaler; über die psychologische Motivierung lässt er uns ebenso im unklaren, wie zuweilen selbst über Aktion und Haltung der einzelnen Gestalten, welche durch die — virtuos gehandhabte — Untensicht und Verkürzung in die Diagonale gerückt, oder als Halbfiguren abgeschnitten, leicht etwas Schwankendes erhalten. Was er uns dafür bietet, ist eine mit grossartigem Raumsinn gestaltete Komposition, eine wundervolle dekorative Linienführung, eine Leichtigkeit, Klarheit und Helligkeit der Farbe, die auch neben Tizian in siegreicher Prachtfülle zu bestehen vermag.



Fig. 298 Esther auf dem Wege zu Ahasver
Deckenbild von Paolo Veronese

In S. Sebastiano, wo er mit Unterbrechung bis gegen 1570 thätig war und schliesslich auch seine Grabstätte fand, hat sich Veronese sein grösstes Ruhmesdenkmal in Venedig geschaffen. Die Wand- und Deckenbilder aus der

Legende verschiedener Heiliger, der Geschichte Mariä und der Esther (Fig. 298) zeigen seine Eigenart bereits voll entwickelt. Für das Refektorium des zugehörigen Klosters entstand 1570 jene grosse Darstellung des Gastmahls beim Pharisäer Simon, welche sich heute in der Brera zu Mailand befindet. Solche „Mahlbilder", wie sie — charakteristisch für Ort und Zeit — in den Speisesälen der venezianischen Mönchsorden damals beliebt wurden, malte Veronese als eine Art von Spezialität: den gleichen Gegenstand noch einmal für das Servitenkloster (jetzt im Louvre), die Hochzeit von Kana 1561 für S. Giorgio Maggiore (jetzt im Louvre), später in anderer Fassung (Dresden und Madrid), das Gastmahl bei Levi 1572 für S. Giovanni e Paolo (jetzt in der Akademie) (Fig. 299) — jedesmal mit einem unbekümmerten Realismus, der ihm gelegentlich sogar eine Anfechtung durch die heilige Inquisition zuzog. Diese Bilder sind ganz besonders bezeichnend für Veroneses Schaffensart, da sie den biblischen Stoff kaum noch als Vorwand gelten lassen, um ein

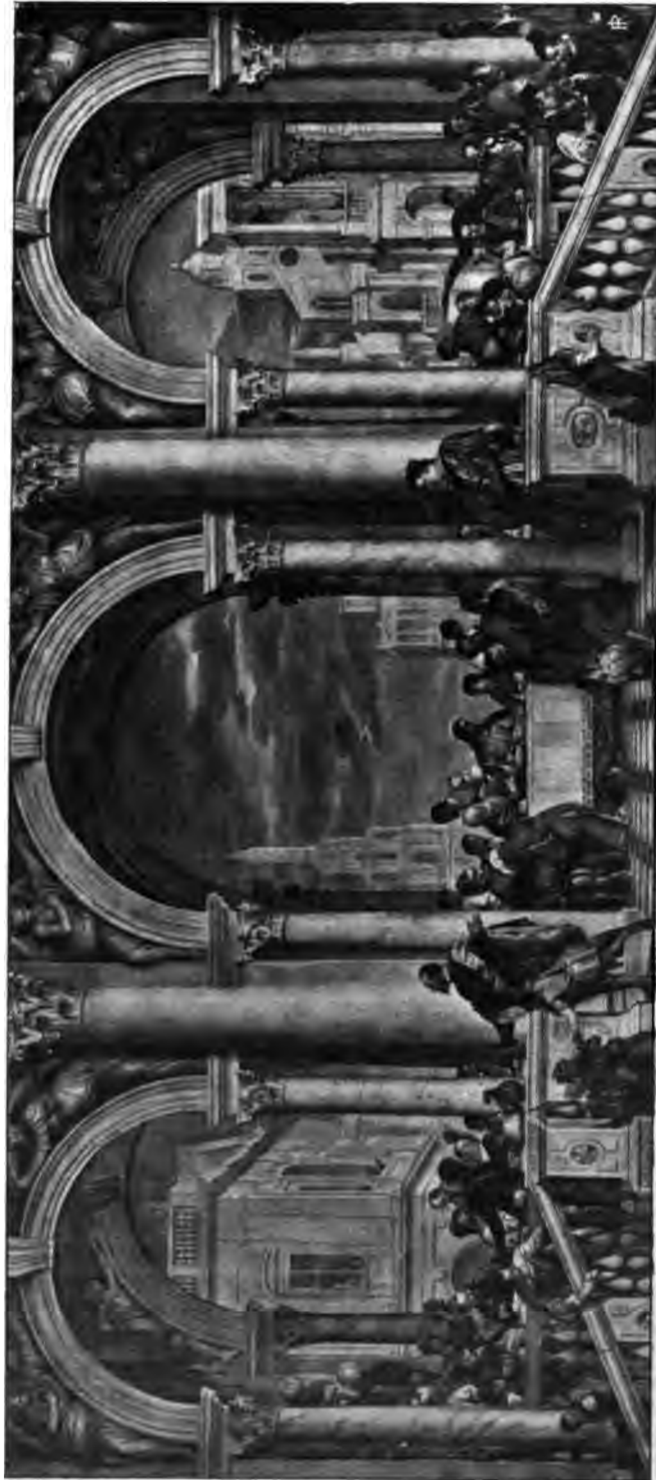


Fig. 299 Das Gastmahl im Hause des Levi von Paolo Veronese



Fig. 300 Dekorative Malerei von Paolo Veronese aus Villa Giacomelli

üppiges venezianisches Prunkmahl zu schildern, innerhalb einer architektonischen Umgebung, deren Motive der Epoche Jacopo Sansovinos entlehnt sind, zum Teil mit nachweisbarer Verwendung zahlreicher Porträtgestalten aus der damaligen Gesellschaft; aber durch die Grossartigkeit der Auffassung, die vornehme Haltung der Dargestellten, die wunderbare Kunst der malerischen Stimmung wird das Ganze doch emporgehoben in die Sphäre schönen freien Menschentums und edler Daseinsfreude. Es entspricht etwa derselben, Heiliges und Profanes, Vergangenes und Gegenwärtiges naiv vermischenden Anschauungsweise, wenn Paolo z. B. in dem schönen Gastmahl zu Emaus (Louvre) den Tisch des Heilands umdrängt sein lässt von den Mitgliedern einer — angeblich seiner eigenen — Familie, oder wenn er den Raub der Europa (Dogenpalast), die Auffindung des Mose (Dresden), die Familie des Darius vor Alexander (London) wie Scenen aus dem venezianischen Highlife behandelt. Alle diese Prachtbilder sind reliefartig-dekorativ in stattlichem Breitformat gehalten.

In seinen zahlreichen Altarstücken, Martyrien, Sante Conversazioni u. ä., sowie in seinen Porträts geht Veronese nur insofern über die von Tizian geschaffene Norm hinaus, als er unverhohlen auf die rein dekorative Wirkung hinarbeitet und innere Anteilnahme, bei den Porträts geistige Vertiefung allzu oft vermissen lässt. Die Altarbilder in der Akademie, in S. Caterina und S. Francesco della Vigna zu Venedig, die Martyrien der Kirchenheiligen in S. Giustina zu Padua und S. Giorgio zu Verona müssen als hervorragende Werke genannt werden. Seine Eigenart im glücklichsten Sinne bewährt er dagegen wieder bei der Innenausschmückung ganzer Räume und Gebäude. Was er zur Innendekoration des Dogenpalastes beigesteuert hat, gipfelt in seinem berühmten Deckenbilde der „Apotheose Venedigs“ im grossen Ratssaal, der kühnsten, schönsten und klarsten Allegorie, welche die an solchen Leistungen reiche venezianische Malerei hervorgebracht hat. Noch liebenswürdiger freilich und unmittelbar ansprechend erscheint er in einem anderen Werk, seiner eigentlichen Meisterschöpfung, den Malereien der Villa Barbaro (jetzt Giacomelli) in Masèr bei Treviso (1566). Die von *Palladio* (vgl. S. 60) klassisch einfach disponierten Räume haben durch die Fresken Veroneses eine zauberhafte Belebung erhalten. Religiöse Darstellungen, mythologische Scenen, allegorische Gestalten, phantastische Landschaften, dazwischen wieder unmittelbar dem Leben entlehnte Figuren, die von gemalten Balustraden, aus scheinbar geöffneten Thüren freundlich vertraut herabschauen (Fig. 300), vereinigen sich hier zu einem einzig-

artigen Eindruck, der uns, wie kein anderes Werk, in den Geist dieser glanzvollen Spätzeit und ihres geistreichen Verherrlichers hineinversetzt. Noch ist die malerische Erfindung reich und lebendig, aber die skrupellose Vermischung aller möglichen Stoffkreise unter rein dekorativen Gesichtspunkten, das Zurückgreifen auf alte perspektivische Virtuosenstückchen, wie sie der aufstrebenden Kunst des 15. Jahrhunderts besser angestanden hatten, künden leise den Verfall an.

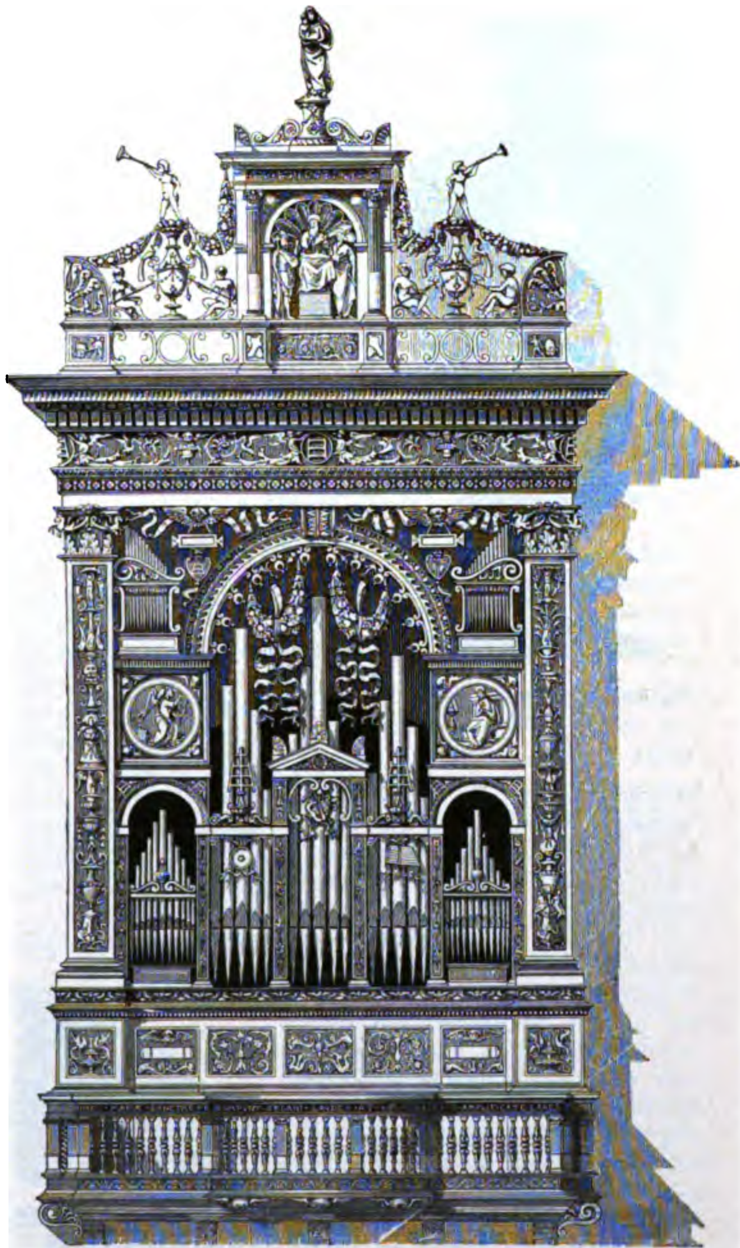


Fig. 301 Orgellettner aus S. Maria della Scala zu Siena (Herdtle)

Mit Paolo Veronese erlischt dann auch der Glanz der venezianischen Malerei, um erst anderthalb Jahrhundert später wieder aufzuleben. Nach seinem Tode führten die Gehilfen und Erben aus seiner Familie die Werkstatt wohl nicht ohne Ruhm und Verdienst, aber ohne selbständige Gedanken fort, und neben ihnen macht sich in dem gewissenlosen *Jacopo Palma Giovane* (1544—1628) und in *Alessandro Varotari* (*Padovanino,* 1590—1650) bereits das Geschlecht der Nachahmer geltend.

3. Das Kunsthandwerk

So wenig wie das Mittelalter kannte das ganze 15. Jahrhundert einen Unterschied zwischen Kunst und Handwerk. Aus dem Handwerk heraus entwickelten



Fig. 302 Onyxgefäss zu Neapel (Herdtle)

sich die Künstler. Viele der bedeutendsten Florentiner Maler und Bildhauer waren auch Goldschmiede, bemalten Hochzeitstruhen, Bettladen und Schränke oder schufen Bronze- und Marmorwerke für den Gebrauch in Kirche und Palast. Erst mit Michelangelo trat die Wendung ein, dass die Kunst dem Bedürfnisse des Lebens nicht mehr zu Diensten stehen wollte, und ein Maler wie Tizian, der fürstliche Ehren genoss, hielt sich vollends in vornehmer Entfernung von dem Kunsthandwerk. Die Grundlagen für dieses schuf also das 15. Jahrhundert mit seiner Verzierungslust, seiner Freude an der Farbe und an zierlicher Durchbildung. Der Reichtum an Formen und Ornamenten, den es produzierte, war gross genug, um auch die vorübergehende Verarmung der dekorativen Künste durch die Hochrenaissance zu überdauern, ja auf manchem Gebiete haben diese erst im 16. Jahrhundert ihre höchste Entfaltung gefunden.

Die Gotik hatte gemäss ihrer konstruktiven Tendenz den Flächenschmuck zurückgedrängt und in übertriebenem Masse architektonische Formen auch auf die Gebilde der dekorativen Kunst übertragen. Die Reaktion dagegen äusserte sich in dem Kunsthandwerk der Renaissance zunächst durch die reiche Ausbildung des Flächenornaments; alle Techniken, die ihm dienten, blühten neu auf: die eingelegte Arbeit (Intarsia) in Holz, Stein, Metall, die Reliefschnitzerei, die Niellotechnik, Emailmalerei, die Dekoration von Gefässen, Schüsseln, Wandkacheln und Fussbodenfliesen. Die feinere Abwägung zwischen den Konstruktionsgliedern und den Flächen, zwischen Rahmen und Füllung giebt auch den Werken des Kunsthandwerks in der Renaissance architektonisch-monumentalen Charakter und eine ruhig vornehme Wirkung.

In jeder Art der Holzbearbeitung standen die Florentiner und Sienesen den konstruktiven Gliedern obenan. Die Wandtäfelungen, wie sie heute meist nur in den Sakristeien von Kirchen erhalten sind, einst aber viele öffentliche und private Räume schmückten, die Chorgestühle, Lettner, Orgelgehäuse (Fig. 301), wurden in Schnitzerei und Intarsia, oft mit reicher Vergoldung, kunstvoll ausgeführt; *Giuliano* und *Benedetto da Majano* (Thür im Audienzsaal des Palazzo Vecchio), *Giuliano da Sangallo* in Florenz, *Giovanni* und *Antonio Barile* in Siena werden als hervorragende Meister genannt. Auch die Florentiner Goldschmiedekunst genoss Weltruhm; von ihren Leistungen können wir aber kaum nach dem Augenschein urteilen, hat sich doch auch von den zahlreichen Arbeiten, welche der



Fig. 303 Faenza-Schüssel South Kensington Museum

berühmteste aller Goldschmiede, *Benvenuto Cellini,* in seiner Selbstbiographie aufzählt, als beglaubigtes Stück nur das bekannte Salzfass (im Wiener Museum) erhalten, ein, kunstgewerblich betrachtet, keineswegs mustergültiges Stück. Eng damit zusammen hängt die Juwelier- und Steinschneidekunst, sowie die Krystallschleiferei, welche in dem Zusammenklang der geschwungenen Formen mit der Farbe des kostbaren Materials und der kunstvollen Fassung ihr Ziel suchte (Fig. 302).

Für alle diese Techniken des höchsten Luxus ist Venedig ein wichtiger Ausgangspunkt, namentlich durch seine Beziehungen zum Orient; das ganze reiche Erbe der Byzantiner und der Völker des entlegeneren Ostens, der Perser, Inder, Chinesen wurde durch die venezianischen Kaufleute der Halbinsel zugeführt. Orientalische Teppiche, Seiden- und Sammetwebereien bildeten seit alters einen wichtigen Einfuhrartikel, und wenn die Fabrikation im Lande selbst an anderen Plätzen, wie Florenz und Mailand, mit gleicher Intensität betrieben wurde, so nahmen doch die Materialien, Farbstoffe und Muster ihren Weg über Venedig. Dasselbe gilt von den Perlen und Edelsteinen, welche die Goldschmiedskunst brauchte und von mancher besonderen Technik in der Verarbeitung der Metalle, wie dem Filigran, der Tauschierung: sie sind durch Venedig dem Abendlande vermittelt worden. Die Erzeugung und künstlerische Verarbeitung des Glases behielt die Stadt jahrhundertelang möglichst in eigenem Monopol. Ihre Glashütten auf der Insel Murano (seit 1251) und ihre technischen Geheimnisse wurden ängstlich gehütet, namentlich seitdem gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Kunst des Millefioriglases und des Fadenglases, welche schon beim Blasen der Masse die zierlichsten Muster einfügt, erfunden worden war.

Die venezianischen Gläser sind die eine Spezialität des italienischen Kunstgewerbes, die in keinem anderen Lande übertroffen worden ist, eine zweite ist die Kunsttöpferei [1]). Auch ihre Vorbilder kamen aus dem Orient, wenn auch zum Teil auf dem Umwege über das maurische Spanien, wo die Insel Majorca einen Haupthandelsplatz für Topfwaren bedeutete, weshalb die italienisierte Form ihres Namens Majolica vielfach dafür gebräuchlich wurde. In Italien selbst war die Stadt Faenza (nachweisbar um 1400) der älteste Fabrikationsort, woher wieder die französierende Bezeichnung Fayence stammt. *Luca della Robbia* erfand die Technik der auf die halbgebrannte Thonware aufgetragenen undurchsichtigen Zinnglasur selbständig noch einmal und wandte sie hauptsächlich auf plastisches Bildwerk an (vgl. S. 129). Die Fayencetöpferei der italienischen Renaissance hat sich unabhängig davon hauptsächlich in mehreren kleinen Orten Umbriens entwickelt und im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht. Ausser Faenza treten Urbino, Pesaro, Castel Durante und Gubbio in Umbrien, Caffagiolo und Siena in Toscana besonders hervor. Jeder dieser Fabrikationsorte hat seine bestimmte Manier ausgebildet und in dieser zeitweise einen Höhepunkt erreicht, wenn auch natürlich Uebergänge und Entlehnungen häufig sind. Während der ersten Blütezeit, etwa von 1490—1525, herrscht im allgemeinen unter der Führung von Faenza das dekorative Prinzip, so dass bildliche Darstellungen meist auf den Grund der Schüsseln und Schalen, welche den Hauptgegenstand der Fabrikation bilden, beschränkt bleiben; die Werkstatt *Pirota* um 1525 in Faenza (Fig. 303) war besonders tonangebend. Unter dem Einfluss von Urbino tritt dann die Richtung auf bildmässige Wirkung hervor, die ganze Fläche wird mit einer einheitlichen Komposition bedeckt. Darin kommt das Wesen der auf bild-

[1]) *A. Jacquemart,* Histoire de la céramique. Paris, 1873. — *Fr. Jaennicke,* Grundriss der Keramik. Stuttgart, 1879. — *O. v. Falke,* Majolika. Berlin, 1896. (Handbücher der Kgl. Museen.) — *C. Delange* et *C. Borneman,* Recueil de Faïences italiennes des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Paris, 1869.



Fig. 304 Schüssel von Orazio Fontana Louvre

nerisches Können gerichteten Hochrenaissance ebenso zum Ausdruck, wie die geänderte Bestimmung der Gefässe: sie wurden Prunkstücke, zum Aufhängen an der Wand bestimmt; so ergab sich naturgemäss die Herrschaft der vertikalen Axe. Auf selbständige Erfindung ihrer bildlichen Darstellungen erhoben die Fayencemaler keinen Anspruch, sie entlehnten dieselben vorwiegend Kupferstichen, Holzschnitten und ähnlichen Vorlagen. So spielte zeitweise auch die Groteskendekoration, namentlich in den Erzeugnissen von Castel Durante, eine grosse Rolle. Als Meister figürlicher Darstellungen erscheint *Niccolo da Urbino* (um 1520—1530 thätig), dessen Nachfolger in Urbino den Namen *Fontana* angenommen haben (Fig. 304); auch *Francesco Xanto Avelli da Rovigo,* um 1530—1540 in Urbino thätig, tritt als ausgesprochene Individualität hervor. In Gubbio brachte der Meister *Giorgio Andreoli* (nachweisbar 1501—1541) die Lüsterverzierung (in metallisch schillernden Farben) der Fayencen zu höchster Vollendung (Fig. 305). Auf die Prachterzeugnisse der mediceischen Werkstatt in Caffagiolo (etwa 1507—1570) äussert die florentinische Kunst der Zeit ihren Einfluss; in Siena blühte insbesondere die Herstellung von Fliesen für Fussboden- und Wandbelag. Deruta glänzt durch seine nur in Blau mit reichlicher Lüstrierung ausgeführten Prunkschüsseln. Ausserdem haben auch Venedig, Ferrara, Pesaro, Rimini und in späterer Zeit Castelli im Neapolitanischen eigene Fabriken und Dekorationsweisen gehabt. Die italienische Fayencetöpferei ist schliesslich daran zu Grunde gegangen, dass sie den praktischen Gebrauchszweck ganz aus den Augen verlor und nur für das Luxusbedürfnis arbeitete.



Fig. 305 Schale von Maestro Giorgio South Kensington Museum

FÜNFTES KAPITEL

Die bildende Kunst ausserhalb Italiens im 15. und 16. Jahrhundert

Die Geschichte der bildenden Künste in den germanischen Ländern, sowie in Frankreich und Spanien kann noch weniger als die ihrer Architektur im 15. und 16. Jahrhundert unter den gleichen Begriff der Renaissance eingeordnet werden, selbst wenn man dabei jeden Gedanken an ein Wiedererwachen der Antike ausscheidet. Denn während die Architekten immerhin viele Einzelformen und in beschränktem Masse selbst das Streben nach Wohlräumigkeit und Harmonie der Verhältnisse von den italienischen Vorbildern herübernahmen, spielt solche Entlehnung in der Plastik und Malerei eine noch mehr untergeordnete Rolle und macht in keinem Falle das Charakteristische oder künstlerisch Wertvolle eines Werkes aus. Vielmehr gestaltet sich das bildnerische Schaffen auf diesen Gebieten völlig selbständig aus dem Charakter des Volksstammes und aus seiner Tradition heraus und jede Einmischung italienischer Formgebung macht wenigstens in den Kunstwerken der germanischen Länder sich sofort als etwas Fremdartiges und Widerstreitendes bemerkbar. Im allgemeinen ist die Renaissance im Norden eher ein Element der Auflösung als des Neugestaltens, sie kündigt mehr ein Ablenken als ein Vorwärtsdrängen schöpferischer Kraft an.

Aber auch abgesehen von der Selbständigkeit des Empfindens und der Formanschauung — es fehlten dem Norden, wie bereits dargelegt (vgl. S. 10 f.), selbst die kulturellen Grundlagen, auf denen sich die Renaissancekunst Italiens entwickelte. Für die bildenden Künste kommt dabei vornehmlich in Betracht der Mangel einer *führenden* Architektur. Keine gross gedachten Kirchen- und Palastbauten forderten von Plastik und Malerei ihren Schmuck, boten umfangreiche Wandflächen dem Pinsel dar oder Hallen und Höfe für Aufstellung von Statuen und Gruppen. Die *Wand- und Deckenmalerei* hat für die Kunst des Nordens so wenig Bedeutung wie die *Monumentalplastik*; kaum ein Freskencyklus, geschweige denn ein Reiterstandbild ist aus ihr hervorgegangen. Die Künste arbeiten vielmehr zunächst in gewohnter Weise für die Bedürfnisse der Kirche; Grabmäler und Altäre waren ihre Hauptaufgaben. Und wenn erstere unter dem Antrieb fürstlichen Ruhmessinns zuweilen in grösserem Umfange und wertvollerem Material ausgeführt wurden, so setzte die Seltenheit und Kostbarkeit des Marmors der Plastik doch bestimmte Schranken, sie war sogar vorwiegend auf das Schnitzwerk in *Holz* angewiesen, das seiner Natur nach die Mitwirkung der Malerei erfordert. In den grossen *Holzschnitzaltären* hat die kirchliche Kunst dieser Zeit ihre besten Leistungen gegeben, in ihnen ver-

einigen sich Malerei und Plastik nicht bloss äusserlich, sondern auch so, dass sie einander gegenseitig bedingen und beeinflussen, ein für ihre Wertschätzung oft nicht genügend in Anschlag gebrachter Umstand. Der Malerei blieb als Schmuck kleinerer Altäre oder auch des Wohnzimmers das besondere Gebiet des Tafelbildes, das im Norden jedenfalls früher und bewusster als in Italien gepflegt worden ist. Die Lebensbedingungen der nördlich von den Alpen gelegenen Länder wiesen eben vorzugsweise auf das Innere des Hauses hin, und dem entspricht auch der Charakter ihrer Kunst: sie ist auf den privaten Geschmack gestimmt, intimer, gemütlicher, zumeist auch seelenvoller und schlichter als die italienische. Dagegen fehlt es ihr an natürlichem Schönheitssinn, an formaler Abrundung und Vollendung, die — so scheint es nun einmal — unter der südlichen Sonne freudiger gedeihen. Als Ganzes betrachtet, kann die nordische Kunst an Tiefe der Gedanken, Wärme des Empfindens, Kraft der Gestaltung und Schärfe der Beobachtung es mit der italienischen jederzeit aufnehmen. Das einzelne Werk aber spricht zumeist nicht so unmittelbar zu den Sinnen des Spätergeborenen und bedarf einer gewissen Vorbereitung, um ganz verstanden und genossen zu werden.

Wenn die völkerpsychologischen Gründe an sich genügen würden, zu erklären, weshalb die Kunst dieser Länder weniger gross, weniger einheitlich und zielbewusst auftritt, so kommt noch eine Reihe von Umständen hinzu, welche sie direkt unübersichtlich, verworren, in lokale Entwicklungsreihen zersplittert erscheinen lassen. Es fehlt an den grossen führenden Persönlichkeiten in der Kunst wie im Leben, um welche sich, wie in Italien, die Entwicklung für das rückschauende Auge gruppieren könnte. Wo diese Persönlichkeiten auftreten, wird ihre Wirksamkeit durch die engen Schranken des städtisch-bürgerlichen Lebens, durch Zunft und Gilde eingeengt. Keinem Künstler des Nordens war es beschieden, an weithin sichtbarer Stätte, wie es der Palast des Papstes, die Kunststadt Florenz, das stolze Venedig waren, zu schaffen. Im Vergleich damit behielten selbst die reichen Handelsstädte der Niederlande und Süddeutschlands den Charakter lokaler Beschränktheit. Der Hof der kunstliebenden burgundischen Fürsten führte ein Wanderleben so gut wie der des — vergleichsweise armen — deutschen Kaisers; dem Adel fehlte es an Bildung, der Geistlichkeit erschien ein Zusammenhang mit der reformatorischen Bewegung des Humanismus verabscheuenswert, die Reformation selbst trug an ihrem Teil dazu bei, der Kunst den Boden zu entziehen, den sie für ruhiges, zielbewusstes Schaffen gebraucht hätte. So fehlt es der Entwicklung fast durchweg an Stetigkeit, kaum irgendwo lassen sich grössere Schulzusammenhänge mit festen künstlerischen Zielen konstatieren, sondern fast immer nur landschaftliche Gruppen von beschränkter Eigenart. So ist das reiche Bürgertum in den Städten der eigentliche Lebensboden dieser Kunst, und sie empfängt von ihm die wesentlichsten ihrer Charakterzüge: solide Tüchtigkeit, Treue, Sorgfalt und Ehrlichkeit des Schaffens, aber auch einen gewissen Mangel an Schwung und Grazie, an Fluss und Leichtigkeit der Formensprache.

Zu der Höhe idealer Schönheit, in der wir das Ziel der italienischen Renaissance erblicken dürfen, schwangen sich also die Maler und Bildner diesseits der Alpen kaum empor, aber die Grundlage ihres Schaffens haben sie mit ihr gemeinsam: den reinen und regen Natursinn. Das Land, in welchem dieser zuerst und etwa gleichzeitig mit der italienischen Kunst zur Entfaltung gelangte, waren die Niederlande. Mit ihrer Kunst, und zwar mit ihrer Malerei insbesondere hebt die Entwicklung an, die — richtig verstanden — als die „Renaissance" in den bildenden Künsten dieser Länder bezeichnet werden darf.



Fig. 306 Die Anbetung des Lammes Vom Genter Altar der Brüder van Eyck

Die Niederlande

Die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts[1]) geht unmittelbar aus der reichen Kunstthätigkeit hervor, welche die Prachtliebe der Herzöge von Burgund bereits am Schlusse des vorausgegangenen Jahrhunderts in ihren flandrischen Landen befördert und zu hoher Blüte gebracht hatte. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass jene alte, schon in früher Zeit berühmte Miniatorenschule, welche an den Ufern der Maas ihren Sitz hatte, für die Entwicklung der flandrischen Malerei von grosser Bedeutung war; auch in den Grabmälern von Tournai, in den Skulpturen des *Claux Sluter* zu Dijon regt sich bereits ein ähnlicher Geist. In den alten Städten des Landes blühten Handel und Gewerbe, insbesondere schwangen gerade um die Wende des Jahrhunderts Brügge und Gent sich zu Hauptstapelplätzen des damaligen Weltverkehrs auf. Ein selbstbewusstes, reiches Bürgertum wetteiferte mit den Fürsten in der Entfaltung von Pracht und Kunstliebe. Das glänzende, reich bewegte Leben in den flandrischen Städten, wo Angehörige aller handeltreibenden Nationen sich trafen, bot einem für die Beobachtung des Lebens und den Eindruck der Farben geschärften Auge vielseitigste Anregung.

Trotz aller dieser vorbereitenden, günstigen Momente wirkt das Auftreten des eigentlichen Begründers der flandrischen Malerschule wie eine Ueberraschung, um so mehr, da er in seinem einzigen, uns bekannten Werke sofort eine unübertroffene Höhe der Meisterschaft bekundet. Im Jahr 1420 erhielt *Hubert van Eyck,* ein aus Maaseyck (um 1370) gebürtiger angesehener Maler in Gent, von dem reichen Patrizier Jodocus Vydt und seiner Gemahlin Isabella Burluut den Auftrag, auf einen umfangreichen Flügelaltar für ihre Grabkapelle in der Kirche S. Johannes, später S. Bavo. Hubert starb vor Vollendung der Arbeit am 18. September 1426, und sein Bruder *Jan* führte das grosse Werk weiter aus. Im Gegensatz zu seinem älteren Bruder, der, mindestens seit 1410, dauernd in Gent thätig war, hatte *Jan van Eyck* (geb. um 1390) ein vielbewegtes Leben geführt. Er stand 1422—24 im Haag als Hofmaler in Diensten des Grafen von Holland, Johann von Bayern, und trat 1425 als „pointre et varlet de chambre“, d. h. als Hofmaler und Kammerherr zu Lille in die Dienste des Herzogs Philipp des Guten von Burgund. Im Auftrage seines Herrn hatte er weite Reisen gemacht, 1428—29 selbst nach Spanien und Portugal, und konnte wohl erst nach der Rückkehr sich dauernd dem übernommenen Werke widmen, das er am 6. Mai 1432 vollendete, wie er selbst in der Inschrift des Altars meldet, die auch rühmend des verstorbenen älteren Bruders gedenkt. Während wir von Hubert van Eyck sonst kein einziges beglaubigtes Werk kennen, ist von Jan van Eyck noch eine Anzahl, allerdings nur kleinerer Bilder erhalten; er starb zu Brügge, wo er seit 1430 ansässig war, am 9. Juli 1440.[2])

Der Genter Altar, das Hauptwerk der altniederländischen Malerschule, ist nach mannigfachen Schicksalen noch vollständig, wenn auch an mehreren

---

[1]) *Crowe und Cavalcaselle,* The early Flemish Painters. Deutsche Ausgabe von A. Springer. Leipzig, 1875. — *W. Conway,* Early Flemish artists and their predecessors on the Lower Rhine. London, 1887. — *H. v. Tschudi,* Die altniederländische Schule, im Galeriewerk der Kgl. Museen zu Berlin. Berlin, 1898. — Vgl. *C. van Mander,* Het Schilder-Boeck. Harlem, 1604 (franz. Ausg. von H. Hymans. Paris, 1884). — *F. Becker,* Schriftquellen zur Geschichte der altniederländ. Malerei. Leipzig, 1827.

[2]) *L. Kämmerer,* Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld u. Leipzig, 1898. — *K. Voll,* Die Werke des Jan van Eyck. Strassburg, 1899. Doch vgl. dazu *W. Bode* im Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen XXII. 115 ff.

Orten zerstreut, erhalten. Von den zwölf Tafeln, in welche das Ganze zerfällt, befinden sich vier (das untere Mittelbild, die Einzelfiguren von Gottvater, Johannes und Maria) noch in S. Bavo, während zwei Flügelbilder (Adam und Eva) seit 1861 im Museum zu Brüssel aufgehängt sind. Die übrigen sechs Tafeln befinden sich — auseinandergesägt, so dass Vorder- und Rückseiten an einer Wand nebeneinander aufgehängt werden konnten — im Berliner Museum; hier, wie in Gent, sind Teile einer von *Michiel van Coxie* 1559 vollendeten Kopie des ganzen Altars, von der sich zwei Tafeln auch in der Münchener Pinakothek befinden (in Berlin auch zwei moderne Kopien anderer Teile), zu möglichster Vervollständigung des ganzen Werkes daneben aufgestellt.

Der Altar ist nach Inhalt und Anordnung völlig ein Ausdruck des mittelalterlichen Geistes, ganz durchtränkt von der scholastisch-kirchlichen Symbolik dieses Zeitalters. Es ist ein Flügelaltar, in eine untere und eine obere Abteilung zerfallend, von denen die erstere auf der breiten Mitteltafel die Hauptdarstellung enthält, die Anbetung des Lammes, in freiem Anschluss an die Vision des Apostels Johannes im 7. Kapitel seiner Offenbarung (Fig. 306). In der Mitte steht auf dem Altar, von anbetenden Engeln mit den Leidenswerkzeugen Christi umgeben, das Lamm, dessen Blut in den Kelch strömt; über ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes, ihre Strahlen weithin versendend, vor dem Altar aber erhebt sich der „lebendige Wasserbrunnen", von dem der Apostel spricht, eine weitere, aus der mittelalterlichen Kunst bekannte Versinnlichung des Heilsquells, der durch Christus erschlossen ist. In der weiten, von einem blumigen Wiesenteppich im Vordergrunde überdeckten, von dichten Busch- und Baumgruppen weiterhin abgegrenzten Hügellandschaft, deren Horizont von fernen blauen Bergen und reichen gotischen Bauten begrenzt wird, nahen von allen Seiten die Scharen der Gläubigen: im Mittelgrunde links die heiligen Bischöfe, rechts die heiligen Märtyrerinnen mit ihren Palmen; im Vordergrunde links knieende Propheten an der Spitze der Patriarchen und Heiden, rechts die Apostel mit den Päpsten, Bischöfen und Priestern der neuen Kirche. Diese Wallfahrt setzt sich fort auf den bei geöffnetem Altar sichtbaren Innenseiten der unteren Flügel; hier nahen von links (Fig. 307) die Streiter Christi und die gerechten Richter hoch zu Ross und in prächtiger Gewandung, von rechts (Fig. 308) die Einsiedler und unter Führung des riesenhaften Christophorus die Pilger; es ist eine aus der mittelalterlichen Litteratur und Kunst wohlbekannte Reihe von Heiligengruppen, die sich hier mit dem Bilderkreise der mystischen Anbetung des Lammes vereinigt.

Die obere Tafelreihe (Fig. 309) ist der Darstellung der himmlischen Welt gewidmet: in der Mitte thront Gottvater als Himmelskönig zwischen Maria und Johannes dem Täufer; herrliche Gewandung und reichster Schmuck an Gold, Perlen und Edelsteinen ist diesen Gestalten gegeben, brokatene Teppiche spannen sich hinter ihnen aus und feierliche Inschriften ziehen sich um ihre Häupter. Auf den Flügeln daneben stimmen musizierende und singende Engel ein Loblied zum Preise des Höchsten an (vgl. die Farbtafel); endlich folgen auf den schmalen Flügeln zu äusserst Adam und Eva als die von Gott geschaffenen ersten Menschen: die kleinen Halblünettenbilder mit der Geschichte Kains und Abels deuten darauf hin, dass mit den Menschen auch die Sünde in die Welt gekommen ist.

Bei geschlossenen Altarflügeln (Fig. 310) sieht man in der oberen Abteilung die Verkündigung dargestellt, darüber in den Lünetten die Gestalten von zwei Sibyllen und zwei Propheten; die untere Abteilung zeigt in zwei mittleren Nischen die steinfarben gemalten Figuren Johannes des Täufers und des Apostels, daneben in natürlichen Farben die knieenden Gestalten des Stifters und seiner Gattin. Die — verloren gegangene — Staffel des Altarwerkes endlich enthielt eine Darstellung des Jüngsten Gerichts.



Fig. 307 Gerechte Richter und Streiter Christi Vom Genter Altar

Aber nicht in seinem Inhalt, sondern in der Art der Ausführung beruht die kunstgeschichtliche Bedeutung des Genter Altars, die ihn an die Spitze der gesamten Malerei des Nordens stellt. Mit der feierlich-strengen Gewalt des Ausdrucks, welche bereits die mittelalterliche Kunst besass, vereinigt sich hier eine



Fig. 308 Einsiedler und Pilger vom Genter Altar

Glut und Tiefe der Empfindung, eine Meisterschaft der Farbe und der malerischen Technik, Schärfe der Beobachtung und realistische Sorgfalt bis ins kleinste hinein, die das Werk hoch über alle ähnlichen Schöpfungen des 15. Jahrhunderts emporhebt. Als das technische Hilfsmittel, das die Gebrüder van Eyck eine so hohe Voll-



Fig. 309 Oberer Teil des Genter Altars (Innenseite)

endung erreichen liess, muss die Anwendung der Oelmalerei, d. h. einer Mischung der Farbstoffe mit Nuss- oder Leinöl, betrachtet werden, obwohl die Tradition mit Unrecht ihnen die Erfindung dieser Malweise zuschreibt; denn die Anwendung des Oels in der Malerei war längst vorher bekannt. Wahrscheinlich nur eine besonders sorgfältige und feinfühlige Behandlung der Oeltechnik sicherte dem Werke der van Eyck jene wundervolle Leuchtkraft und Tiefe der Farben, welche namentlich die Gestalten in der oberen Tafelreihe des Genter Altars bekunden. Dazu gesellt sich ein wunderbar feines Gefühl für den Zusammenklang der Farben und Töne, wovon gleichfalls die oberen Tafeln die vollgültigsten Zeugnisse enthalten (vgl. die Farbtafel). Thronen die drei mittleren Gestalten in feierlicher Majestät, so kommt in den Engelschören das Ringen nach der Darstellung des sinnlich Fassbaren zu ergreifendem





Fig. 310 Aussenseite des Genter Altars

Ausdruck. Mit vollem Erfolg gekrönt wird es freilich nur in der Wiedergabe des toten Beiwerks: den leuchtenden Brokatstoffen der Gewänder, den Edelsteinen, dem Schnitzwerk des eichenen Chorpults, während die Züge der singenden Engel mit ihrem Bestreben, die Bewegungen der Gesichtsmuskeln und der Lippen wiederzugeben, gequält und verzerrt wirken. Auch hier ist der ruhige Ausdruck selbstvergessener Andacht in dem Antlitz der Orgelspielerin weit besser gelungen; für die Schärfe der Beobachtung spricht es, dass wir hier aus der Stellung der Hände mit aller Bestimmtheit wahrnehmen können, welchen Ton — den C-dur-Dreiklang — sie auf der Klaviatur der Handorgel greift. Diese absolute Treue der Nachbildung zeigen auch die beiden Gestalten von Adam und Eva, die ersten wirklich naturwahren Darstellungen des nackten Menschenleibes in der nordischen Kunst. Aber freilich, auch hier beschränkt sich dieser Naturalismus auf die peinlich genaue Wiedergabe aller zufälligen Einzelheiten des Modells, den Eindruck des Lebens oder gar den Ausdruck einer Empfindung vermag der Maler seinen nackten Gestalten noch nicht zu verleihen. Aehnlich steht es mit den Einzelgestalten der Aussenflügel: die Figuren der beiden Johannes sind von höchster Vollendung in der Nachahmung wirklicher Steinfiguren, wie sie die gotische Kirchenskulptur der Zeit massenhaft hervorbrachte; die Porträtgestalten der Stifter dagegen reichen wieder nicht über die sorgfältigste gegenständliche Wahrheit hinaus, etwa zu wirklicher Persönlichkeitsschilderung oder zum Ausdruck einer Seelenstimmung: meisterhaft ist die Wiedergabe der Fältchen, Runzeln und Härchen an Kopf und Händen des Mannes, die stoffliche Charakteristik der Haube und des Gewandes der Frau, aber der Ausdruck der Gesichter bleibt blöde, das Auge unbelebt.

Anderer Art war die Aufgabe der Maler in den Schilderungen eines Vorgangs, wie der Verkündigung und der Anbetung des Lammes: hier stand die Vergegenwärtigung des Räumlichen in erster Reihe. Sie ist in dem Verkündigungsbilde mit einer weit über alle früheren oder gleichzeitigen Malereien hinausgehenden Ausführlichkeit, Treue und Meisterschaft gegeben, die zugleich über die Scene eine feine, poetisch verklärte Stimmung ausgiesst. Allerdings sind es auch hier wieder mehr die einzelnen Elemente der Raumschilderung, die reizvolle Lichtbehandlung, die miniaturartige Feinheit der Durchführung, welche den überzeugenden Eindruck hervorrufen; das Verhältnis der Figuren zum Raum ist insofern ein konventionelles geblieben, als sie aufgerichtet in dem Zimmer gar keinen Platz haben würden. Diese Einschränkung des Realismus, die hier augenscheinlich noch einer bewussten Absicht des Malers entspricht, tritt in dem unteren Hauptbilde vielmehr als ein Ergebnis mangelnden Könnens auf: die wissenschaftlichen Gesetze der Perspektive, wie sie die gleichzeitige florentinische Renaissancemalerei zu befolgen beginnt, sind den nordischen Künstlern noch fremd und nur ein intuitives Liniengefühl leitet sie mit erstaunlicher Sicherheit über die Schwächen ihres Raumgefühls hinweg. Die weite Landschaft der Anbetung hat keine perspektivische Einheit; entsprechend den beiden Mittelpunkten der Komposition sind auch zwei Augenpunkte angenommen, daher das landkartenartige Emporsteigen des Grundes zu dem übermässig hohen Horizont. Noch mehr fehlt die Luftperspektive: die Gegenstände im Hintergrunde sind ebenso klar und scharf dargestellt wie die des Vordergrundes. Aber die einzelnen Teile, in welche auf diese Weise die ganze Landschaft zerfällt, sind so glücklich aneinander geschlossen, dass man sich des losen Zusammenhangs kaum bewusst wird. Und die Fülle herrlicher Einzelheiten beschäftigt Sinn und Geist vollauf; wir erfreuen uns an der wunderbaren Pracht des Grüns, an den fruchtbeladenen Bäumen, unter denen die seltenen Formen der Cypresse und der Dattelpalme auffallen, hier und auf den Seitentafeln, vor allem an der reichen Fülle nach Geschlecht und Stand, Alter und Charakter trefflich nüancierter Menschengestalten, welche



[illegible] es [illegible] nur in der Wiedergabe [illegible] den Gewändern, den Edelsteinen [illegible] die Züge der singenden [illegible] Gesichtsmuskeln und der Lippen [illegible] der ruhige Ausdruck [illegible] weit besser gelungen [illegible] der Stellung der [illegible] Ton [illegible] der Gedult-Ducktaung [illegible] Diese [illegible] Treue der Nachbildung [illegible] Eva [illegible] der ersten [illegible] in der nordischen Kunst. Aber [illegible] die peinlich genaue Wieder[illegible] den Eindruck des Lebens oder gar [illegible] Gestalten [illegible] der [illegible] höchste Vollendung [illegible] der Zeit [illegible] dagegen [illegible] etwa zu [illegible] Kopf und Händen [illegible] der [illegible] des Gewandes der Frau [illegible] Auge [illegible]

[illegible] Schilderungen eines Vor[illegible] Anbetung des Lammes; hier stand die [illegible] Reihe. Sie ist in dem Ver[illegible] früheren oder gleichzeitigen Malern [illegible] Meisters [illegible] gegeben, die zugleich [illegible] ausgeübt. Allerdings [illegible] der Formenbildung [illegible] Feinheit der Durchführung, welche [illegible] des Verhältnisses der Figuren zum Raum ist [illegible] in der Zeichnung gar keinen [illegible] des Realismus. Sie [illegible] des Malers entspricht, tritt [illegible] Können auf, die wissen[illegible] Gesetze [illegible] florentinische Re[illegible] den nordischen Künstlern noch fremd und nur ein intuitives [illegible] leitet sie mit erstaunlicher Sicherheit über die Schwächen ihres [illegible] hinweg. Die weite Landschaft der Anbetung hat keine perspektivische Einheit, entsprechend den beiden Mittelpunkten der Komposition sind [illegible] zwei Augenpunkte angenommen, daher das landkartenartige Empor[illegible] des Grundes zu [illegible] übermässig hohen Horizont. Noch mehr fehlt die Luftperspektive: die Gegenstände im Hintergrunde sind ebenso [illegible] scharf dargestellt wie die des Vordergrundes. Aber die einzelnen Teile, in welche [illegible] Weise die ganze Landschaft zerfällt, sind so glücklich aneinander geschlossen, dass man [illegible] des [illegible] Zusammenhangs kaum bewusst wird. [illegible] die Fülle herrlicher [illegible] beschäftigt Sinn und Geist vollauf, wir erfreuen [illegible] an der wunderbaren Pracht des Grüns, an den fruchtbeladenen Bäumen, unter denen die seltenen Formen der Cypresse und der Dattelpalme auftauchen, hier und auf den Seitentafeln, vor allem an der reichen Fülle nach Geschlecht und Stand, Alter und Charakter trefflich [illegible] Menschengestalten, welche



Singende Engel am Genter Altar der Brüder van Eyck

die Typen und Gesellschaftsklassen der Zeit fesselnd und erschöpfend zur Darstellung bringen. Unter der höfisch vornehmen Schar der Richter glaubt man seit alters die Porträts der beiden Brüder Eyck selbst finden zu dürfen.

So spricht eben doch der Geist einer neuen, begeisterten und mit scharfem Blick dem Leben und der Natur zugekehrten Zeit aus diesem Werke, dessen Gedankeninhalt noch auf mittelalterlicher Grundlage beruht. Es will im einzelnen studiert und verstanden werden, um seinen ganzen künstlerischen Reiz zu entfalten.

Ueber den Anteil jedes der beiden Brüder an der Ausführung des Genter Altars gehen die Ansichten noch weit auseinander, um so mehr, da wir beglaubigte Werke ausser dem Altar nur von Jan van Eyck besitzen; die Hypothesen, welche für die Unterscheidung der beiden Brüder aufgestellt worden sind[1]), verdienen wenig Glauben. Ob uns überhaupt noch andere Werke Huberts erhalten sind, muss dahingestellt bleiben. Dass ihm an dem Genter Altar der Hauptanteil der Arbeit zufätlt, scheint nicht bloss aus der Fassung der Rahmeninschrift hervorzugehen, sondern auch aus dem Umstande, dass die bezeugten Arbeiten Jans sämtlich einer anderen Art des malerischen Schaffens zugehören: es sind Porträts und Madonnen in kleinem Massstabe, von miniaturhafter Feinheit der Durchführung. Und auf spezielle Meisterschaft in solchen Dingen weist auch seine Stellung am burgundischen Hofe hin; denn es ist bekannt, dass dieser für malerische Bijoux eine besondere Vorliebe besass. Deshalb entbehrt es nicht ganz der Begründung, wenn man dem Jan van Eyck ähnlich miniaturhaft durchgeführte Partien am Genter Altar, wie z. B. die Verkündigungsscene, zuschreibt; die Formen südlicher Vegetation auf den inneren Tafeln deuten insofern auf ihn hin, als nur von Jan bezeugt ist, dass er den Süden Europas kannte. Doch ist dies alles nicht unbestritten, und der eigentliche Schöpfer des Genter Altars tritt, ähnlich wie sein Zeitgenosse Masaccio, als eine für uns noch vielfach geheimnisvolle Erscheinung an den Beginn dieses Abschnitts in der Geschichte der Malerei.

Deutlicher lässt Art und Wesen des jüngeren Bruders sich erkennen; er stand offenbar mit festen Füssen auf dem Boden der Wirklichkeit; religiöse Schwärmerei und Tiefe der Empfindung lagen nicht in seiner Natur. Dagegen lebt er mit innigem Behagen in der Freude am Schauen und Nachbilden der ihn umgebenden Menschen und Dinge, ein rechter Sohn der reichen sinnlichen Kultur seines Zeitalters, wie sie insbesondere am burgundischen Hofe sich entfaltete. Nicht die Neuheit oder Tiefe seiner Ideen, wohl aber die unerhörte Schärfe und Meisterschaft individueller Beobachtung und Wiedergabe machen ihn zum eigentlichen Begründer des Realismus in der altniederländischen Kunst.

Jan van Eycks erhaltene Werke, soweit vorsichtige Kritik sie anzuerkennen vermag, sind nicht zahlreich und fast durchweg Porträts oder Madonnenbilder von kleinem Umfange; ihrer zum Teil durch Jahreszahlen beglaubigten Entstehungszeit nach gehören sie fast alle der Periode nach der Vollendung des Genter Altars an. 1432 ist datiert das Bildnis eines Gelehrten mit der griechischen Inschrift ‚Tymotheos', 1433 das sehr feine Porträt eines älteren Herrn mit roter, um den Kopf gewickelter Zipfelhaube, 1434 das Doppelbildnis Arnolfini (alle drei in der Londoner Nationalgalerie); aus dem Jahre 1436 stammt das Porträt des 35jährigen Jan de Leeuw (in Wien), aus 1439 das Bildnis der Gemahlin des Künstlers (in Brügge), unter seinen wenigen Frauenporträts sicherlich das grösste Meisterstück. Aber auch einige unbezeichnete und undatierte Porträts, wie das eines rotgekleideten alten Herrn in der Wiener Galerie und das des Mannes mit den Nelken in Berlin, müssen als allgemein anerkannte Hauptwerke Jan van Eycks genannt werden. Ja das letzt-

---

[1]) *O. Seeck,* Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Berlin, 1899.

genannte Bildnis (Fig. 311) zeigt die Grösse wie die Begrenzung seines Könnens besonders einleuchtend. Mit unbarmherziger Wahrheitsliebe und einer peinlichen Genauigkeit, welche die Geduld des Modells sicherlich auf eine harte Probe stellte



Fig. 311 Der Mann mit der Nelke Von Jan van Eyck

und wohl die krampfhafte Spannung in Haltung und Ausdruck bedingte, ist dieser runzlige Charakterkopf hier wiedergegeben, in dem man, wie in einem zweiten ähnlichen Bilde der Berliner Galerie, neuerdings das Porträt eines bur-

gundischen Kammerherrn erblicken will. Kein Fältchen der Haut, kein Aederchen, keine Bartstoppel wird uns geschenkt, aber auch der Ausdruck von Härte, Schlauheit und Willenskraft in Mund und Augen ist mit überzeugender Wahrheit gegeben. Es ist bezeichnend, dass der Kopf, wie mit dem Vergrösserungsglas gesehen, im Vergleich zu den Händen zu gross erscheint. Besser als hier sind die



Fig. 312 Doppelbildnis Von Jan van Eyck London, National-Galerie

Klippen der Feinmalerei umschifft in dem erwähnten Doppelbildnis des Giovanni Arnolfini, eines Lucchesischen Kaufherrn in Brügge, mit seiner jungen Gattin Jeanne de Chenany — alles in allem wohl das vollendetste Meisterwerk Jan van Eycks (Fig. 312). Die Ausführung bis in alle Einzelheiten hinein ist besonders kunstvoll und erstreckt sich z. B. selbst auf die kleinen, nur mit der Lupe erkennbaren Passionsdarstellungen im Rahmen des runden Metallspiegels,

der überdies noch einen Teil des Gemachs und den eben eintretenden Maler widerspiegelt. Die beiden Jungvermählten stehen, Hand in Hand, in ihrem Wohngemach, und die trauliche Stimmung dieser in ein warmes Helldunkel getauchten Umgebung drückt noch mehr als ihre von der unschönen Tracht und modischen Steifheit beeinträchtigte Erscheinung das Glück ihres Bundes aus.

Von den kirchlichen Gemälden Jan van Eycks ist die Madonna mit dem Kanonikus van der Pale (1436) das umfangreichste, weil für einen Kirchen-



Fig. 318. Madonna mit dem Kanzler Rollin Von Jan van Eyck Paris, Louvre

altar bestimmt, während die übrigen meist kleine, der privaten Andacht dienende Gemälde sind, oft in Triptychonform, wie das Reisealtärchen in der Dresdener Galerie, die Madonnen in Berlin, Frankfurt, Antwerpen u. a. Die Madonna in allen diesen Bildern beweist, dass der Zauber weiblicher Holdseligkeit dem Maler verschlossen blieb; sie ist meist von unbedeutendem, befangenem Ausdruck und erhält eine gewisse Würde nur durch den weiten, in bauschigen Falten feierlich drapierten Mantel. Gern setzt oder stellt sie der Maler in das Innere einer Kirche, und wenn dann auch die Gestalt im Vergleich zu der Architektur riesig erscheint,



Fig. 314 Der heil. Eligius Von Petrus Cristus
Köln, Sammlung Oppenheim

so giebt doch die Meisterschaft, mit welcher die stille Feierlichkeit des Interieurs wiedergegeben ist, dem Ganzen einen Anhauch von poetischer Stimmung. Oder es ist auch nur ein liebevolles Sichversenken in die Umgebung einer bürgerlichen Wohnstube, wie in der Frankfurter Madonna von Lucca, das solchen Eindruck hervorruft. Eycks Meisterwerk auf diesem Felde aber bleibt doch die Madonna des Kanzlers Rollin im Louvre mit dem herrlichen Fernblick von hochgelegenem Söller auf eine volkreiche Stadt am Flusse, wahrscheinlich Lüttich (Fig. 313). Trotz seiner mikroskopischen Feinheit stört dieses Hintergrundbild nicht den auf wundervoller koloristischer Harmonie aufgebauten Eindruck der Hauptscene mit dem anbetend vor der Madonna knieenden ernst-würdigen Donator. Hierher gehört auch die höchst interessante, unvollendet gebliebene Vorzeichnung zu einem Bilde der hl. Barbara (Museum zu Antwerpen), wo in charakteristischer Weise das Attribut der Heiligen zum Anlass genommen ist, im Grunde den Bau eines gotischen Kathedralturms mit all seinem bewegten Leben und Treiben vorzuführen. So liegen die Wurzeln der Landschaft und des Genrebildes bereits in dieser auf schärfster Beobachtung des Lebens aufgebauten und zu höchster Vollendung gesteigerten Kunst der Feinmalerei.

Dies zeigt sich zum Teil schon bei dem einzigen Maler, der als eigentlicher Schüler Jan van Eycks genannt werden kann, dem in Brügge etwa 1446—67 thätigen *Petrus Cristus*. Er nähert sich in der Sorgfalt der Ausführung und der Kraft der Farbe seinem Lehrer, ohne ihn jemals zu erreichen, kopiert ihn oft sklavisch und bleibt stets schwächer in der Zeichnung und nüchtern in der Empfindung. Doch hat er in seinem bekanntesten Werke, dem hl. Eligius als Goldschmied (Sammlung Oppenheim in Köln) (Fig. 314) mit dem seine Ringe holenden Brautpaar ein hübsches, durch zierlichste Vollendung in dem reichen äusseren Beiwerk ausgezeichnetes Genrebild geschaffen.

Es ist charakteristisch für die an die Eycks anschliessende altniederländische Malerschule, dass sie kein allmähliches Aufsteigen erkennen lässt, wie etwa die gleichzeitig in Blüte stehende florentinische Malerei, sondern nur eine gewisse Bereicherung des stofflichen Inhalts und eine Abwandlung nach Mass und Art der individuellen Begabung, während die Lösung der eigentlich künstlerischen Probleme, wie sie die Eycks geliefert hatten, nicht mehr übertroffen wurde. Der

Genter Altar bleibt das Hauptwerk, mit dem alle anderen in Vergleich gesetzt werden müssen.

Ein Hauptmeister ist *Hugo van der Goes*[1]), aus Gent gebürtig, wo er urkundlich seit 1465 als Mitglied der Malergilde nachweisbar ist und offenbar eine angesehene Stellung einnahm. Nach 1485 zog er sich in das Rooden Clooster bei Soignies zurück und soll dort, in Geisteskrankheit verfallen, 1482 gestorben sein. Als sein Werk beglaubigt ist nur der grosse Flügelaltar mit einer Anbetung der Hirten (Fig. 315) im Mittelbilde und der von ihren Schutzpatronen empfohlenen Stifterfamilie auf den Flügeln, welchen Tommaso Portinari, ein in Brügge ansässiger Vertreter des Bankhauses der Medici, um 1468 für die Kirche des Spitals S. Maria Nuova in Florenz malen liess; aus dem Spital ist es neuerdings in die Uffiziengalerie überführt worden. Vor allem merkwürdig ist das innige Ringen nach seelischem Ausdruck, das weniger in den traditionell steifen Heiligen und Porträtfiguren als in den Gestalten der Hirten und Engel zur Geltung kommt trotz der harten, hässlichen und derben Gesichtszüge, die auch ihnen eigen sind. Die malerische Ausführung steht durch die Pracht der Farbe und die Sorgfalt der Einzelbehandlung ganz auf der Höhe der van Eyckschen Kunst. Wenn das Bruch-



Fig. 315 Anbetung Von Hugo van der Goes Florenz, S. M. Nuova

[1]) *E. Firmenich-Richartz*, Hugo v. d. Goes. Zeitschr. f. christ. Kunst X, S. 225 ff.

stück mit dem hl. Viktor und einem geistlichen Stifter (Museum zu Glasgow) dem Hugo van der Goes mit Recht zugeschrieben wird, so übertrifft es an malerischem Reiz und Grossartigkeit der Charakteristik noch sein anerkanntes Hauptwerk. Wie dieses und andere Gemälde, so fanden übrigens in jener Zeit auch flandrische Maler den Weg nach Italien, wo die Liebhaber sich dem Reiz dieser delikaten Malkunst nicht verschlossen; so sind von einem *Jodocus (Justus) von Gent,* der 1468—74 in Diensten des Herzogs von Urbino stand, verschiedene Nachrichten und sein Hauptwerk, ein Abendmahl (Galerie zu Urbino) erhalten.

Neben die Schule von Flandern, mit Gent und Brügge als Mittelpunkt, stellte sich schon früh die von Brabant mit dem Centrum Brüssel. Ihr Be-



Fig. 816 Kreuzabnahme Von Rogier van der Weyden

gründer ist *Rogier van der Weyden* (ca. 1400—64), nach Jan van Eycks Tode der berühmteste und einflussreichste Meister in den Niederlanden. Seit 1436 wird er als Stadtmaler von Brüssel erwähnt, wohin er aus seiner Heimat Tournai übergesiedelt war, doch erstreckte seine Thätigkeit sich auf das ganze burgundische Reich; 1449—50 weilte er in Italien, wo er namentlich am Hofe von Ferrara mit Aufträgen gefesselt wurde.

Rogier ist fast in jeder Beziehung ein Gegensatz zu Jan van Eyck; das französische Blut in seinen Adern — auch sein Name hatte ursprünglich die welsche Form *de la Pasture* — macht dies zur Genüge erklärlich, soviel er auch, äusserlich betrachtet, von der realistischen Kunst seines wenig älteren Zeitgenossen angenommen hat. Sein erregbares, auf Affekt und Pathos gestimmtes Temperament widerstrebt dem ruhigen Gleichmut van Eycks, der nichts anderes

will, als die Natur in ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit beobachten und wiedergeben. Rogier ist Dramatiker: er geht auf die Darstellung des bewegten Lebens aus und findet als eine streng religiöse, ja asketische Natur seine eigentliche Aufgabe in den Geschichten der Evangelien, insbesondere der Passion, welche in dem Werke van Eycks kaum anklingt. Schuf der ältere Maler für das Kunstbedürfnis eines Kreises vornehmer Kenner und Liebhaber, so wendet sich Rogier mit seinen fast durchweg für kirchliche Zwecke bestimmten Malereien mehr an das Volk: darauf beruht der ungemein tiefe und weitreichende Einfluss, den er auf die Geschichte der Kunst gewonnen hat. Seine Kunst hat etwas Statuarisches; den Zusammenhang mit den Schöpfungen der gotischen Architektur und Kirchenplastik wahren seine Bilder, auch rein äusserlich in der Vorliebe für steinfarbige Umrahmungen und Figuren, enger als die irgend eines anderen Niederländers. In der malerischen Vollendung bleibt er hinter den van Eycks und Hugo van der Goes zurück. In starren, typischen Gestalten, ohne grössere individuelle Mannig-



Fig. 317 Flügelbild des Altars von Miraflores Von Rogier van der Weyden

faltigkeit, stellt er die Scenen der Evangelien dar, voll starker Empfindung, eindringlich und predigtmässig. Aber seine Bilder besitzen keinen bestrickenden Reiz für das Auge; ihre Farbe ist verhältnismässig kühl und hell, Beobachtung der Luftphänomene, anziehende Gestaltung der Landschaft findet man bei ihm seltener als bei anderen grossen Meistern des Jahrhunderts. Dagegen nahm er, wie die Nachrichten über ein untergegangenes Hauptwerk, die vier grossen Gemälde mit Beispielen strenger Gerechtigkeitspflege im Rathause zu Brüssel, anzudeuten scheinen, bereits in gewissem Sinne den Uebergang zur Historienmalerei, ganz entsprechend seiner volkstümlichen, auf bedeutsamen Inhalt bedachten Kunstweise.

Unter den erhaltenen Werken Rogiers ist eines der frühesten (wahrscheinlich vor 1443) und zugleich charakteristischsten die Kreuzabnahme aus der Frauenkirche zu Löwen, jetzt im Escorial bei Madrid; mehrfache Kopien bezeugen den grossen Eindruck des Werkes auf die Zeitgenossen (Fig. 316). Die Bestimmung als Altarbild erklärt die breite Form mit erhöhtem Mittelteil, den Gold-

grund und die reliefartige, gedrängte Anordnung; aus dem Zwange des Raumes rechtfertigt sich auch zum Teil das Eckige und Harte in den Bewegungen der Gestalten. Aber die Art, wie der Kontur des schwebend gehaltenen Körpers Christi der ohnmächtig niedergesunkenen Maria entspricht, ist sicherlich ein Ausfluss des pathetischen Geistes, der die Komposition beseelt: durch die Wiederholung wirkt das Hauptmotiv doppelt erschütternd. Der Ausdruck des Schmerzes in den verschiedenen Gestalten ist nicht ohne individuelle Abstufung, die farbige Haltung besonders tief und kraftvoll. Etwa gleichzeitig mag das kleine Triptychon (Fig. 317) mit der Beweinung Christi im Mittelfelde entstanden sein, aus der Kartause Miraflores bei Burgos, wohin es 1445 gestiftet wurde, ins Berliner



Fig. 318 Anbetung der Weisen von Rogier van der Weyden

Museum gekommen. Hier bringt namentlich das rechte Flügelbild mit der Erscheinung des Auferstandenen vor Maria die seelische Bewegung fein und ergreifend zum Ausdruck. Ganz ähnlich in der Stimmung und Durchführung ist das Johannesaltärchen im Berliner Museum (kleinere Wiederholung im Staedelschen Institut zu Frankfurt) mit der Taufe Christi, der Namengebung durch Zacharias und der Enthauptung des Täufers. In beiden Werken sind die Darstellungen einer reich mit Statuetten und Gruppen geschmückten, in Steinfarbe gemalten Kirchenarchitektur eingefügt und auch die zierliche Durchführung der Hintergründe zeigt, dass Rogier im Sinne der Eyckschen Feinmalerei



Fig. 319 Die heilige Veronika vom Meister von Flémalle (Nach Photographie Bruckmann)

zu schaffen verstand. Vergleicht man andererseits ein etwa gleichzeitig entstandenes Werk, den Münchener Lukasaltar mit Jan van Eycks Rollinmadonna, von der es offenbar inspiriert ist, so ist leicht zu ermessen, wie weit der Brüsseler Meister in diesen Dingen doch hinter seinem Vorbilde zurückbleibt. Ein grosses Kirchenwerk aus dieser früheren Periode, wohl noch in den vierziger Jahren entstanden, ist der Flügelaltar im Hospital zu Beaune mit dem Jüngsten Gericht, einer Komposition von strenger, stilvoller Durchführung und gediegener Farbenpracht. Die Aussenseiten der Flügel sind wieder mit den grau in grau gemalten Reliefs der Verkündigung und den Figuren der Patrone des Spitals mit den anbetenden Stiftern geschmückt.

Die zweite Schaffensperiode Rogiers mag man der Zeit nach etwa mit der Reise nach Italien beginnen lassen, der doch wohl die Madonna mit vier Heiligen in Frankfurt entstammt. Das Wappen der Medici am unteren Rande, das Auftreten der beiden Schutzpatrone dieses Hauses, Cosmas und Damian, unter den Heiligen, sind dafür die äusseren Anhaltspunkte. Aber auch der strenge Dreiecksaufbau der Komposition, die Lilienvase vorn in der Mitte, die im Norden ganz ungewohnte Form des von schwebenden Engeln aufgehobenen zeltartigen Baldachins hinter der Madonna scheinen zu beweisen, dass die Kenntnis der italienischen Kunst nicht so ganz ohne Eindruck auf den Meister geblieben ist. Ihr Einfluss macht sich weiter in der milden, reifen Abgeklärtheit bemerkbar, welche die Arbeiten aus Rogiers Spätzeit aufweisen, so der Middelburger Altar mit der Anbetung des Kindes als Mittelbild (Berlin), die schöne Anbetung der Könige mit den Flügelbildern der Verkündigung und Darstellung im Tempel (München) (Fig. 318) und vor allem das wahrscheinlich 1459 vollendete grosse Triptychon der sieben Sakramente in Madrid und die wesentlich veränderte Redaktion desselben Gegenstandes im Museum zu Antwerpen. Mit Wiederaufnahme eines van Eyckschen Gedankens ist hier das Innere einer gotischen Kirche zum Schauplatz der ver-

schiedenen Scenen gemacht, welche die sakramentarischen Handlungen veranschaulichen. Es sind fein beobachtete, mit warmer Empfindung dargestellte Bilder aus dem Leben, denen der hohe, lichtdurchflutete Raum von selbst eine feierliche Stimmung giebt. In der Mitte aber, wo hinten am Altar der Priester Messe liest, ist das hohe Kreuz mit dem Heiland aufgerichtet, zu dessen Füssen Johannes mit der ohnmächtig zusammengesunkenen Maria und die trauernden Frauen versammelt sind.

Rogier van der Weyden ist der Lehrmeister einer ganzen Generation von Malern; nicht als ob diese persönlich bei ihm in die Schule gegangen wären, sondern die Form, welche er den Darstellungen der heiligen Geschichte gegeben hatte, seine Typen, seine Auffassungsweise wurden weit über die Grenzen von Brabant hinaus vorbildlich. Aus der grossen Schar von Bildern, welche den Einfluss Rogiers mehr oder minder ausgeprägt zeigen, hat sich für die neuere Forschung eine Gruppe zu dem Werk eines interessanten und bedeutenden Meisters von ausgesprochener Individualität zusammengeschlossen, der nach dem Ursprungsort eines seiner Altarstücke (Reste in der Frankfurter Galerie) der *Meister von Flémalle* genannt wird.[1]) Er übertrifft Rogier, dessen Typen er im allgemeinen angenommen hat, durch die vornehme Zartheit mancher seiner weiblichen Figuren (Madonna und hl. Veronika in Frankfurt) (Fig. 319) und bringt durch eine an Jan van Eyck erinnernde Feinheit der malerischen Stimmung in seinen Interieurs und landschaftlichen Ausblicken einen ganz andersartigen Ton in seine Bilder. Eine reizvolle Verkündigung in der Sammlung Mérode zu



Fig. 320 Paradiespforte Flügel am Danziger Altarwerk

[1]) *H. v. Tschudi,* Der Meister von Flémalle. Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen XIX, S. 8 ff.



Fig. 821 Vom Ursulakasten Hans Memlings zu Brügge

Brüssel, die Flügel eines 1438 für den Magister Heinrich Werl gemalten Triptychons mit den liebenswürdigen Darstellungen der lesenden hl. Barbara und des anbetenden Stifters mit Johannes d. T. (Madrid) sind bezeichnende Werke.

An Ruhm und allgemeiner Beliebtheit ist dieser wie jeder andere Nachfolger Rogiers übertroffen worden durch *Hans Memling*[1], der von deutscher Herkunft 1466 in Brügge als Maler ansässig dort am 11. August 1494 gestorben ist; sein Geburtsjahr ist unbekannt, ebenso, wann er nach den Niederlanden gekommen. Den Weg in dieses Land einer reichen Kunstthätigkeit und Kunstpflege schlugen damals viele deutsche Künstler ein, keiner aber hat in solchem Grade den Geist der niederländischen Malerei in sich aufgenommen wie Memling. Dass er unmittelbarer Schüler Rogiers van der Weyden gewesen, ist wahrscheinlich, doch lassen sich auch Beziehungen zu anderen niederländischen Künstlern, wie dem noch zu erwähnenden Dirk Bouts, in seinen Werken erkennen. Wie weit er in seiner Jugend etwa Einwirkungen der mittelrheinischen oder der kölnischen Malerschule empfangen habe, ob man gar unter den Werken dieser Schule selbst nach den ersten Arbeiten des jungen Memling zu suchen habe, bedarf noch weiterer Aufklärung. Auf die deutsche Grundlage seines Wesens aber wird man gerade jenen Zug holder Innigkeit und stiller Heiterkeit in seinen Schöpfungen zurückführen dürfen, der ihn vor allen flandrisch-brabantischen Malern auszeichnet. Im Vergleich zu Rogiers eckigem Pathos, zu der herben Wahrheitsliebe der flandrischen Schule erscheint seine milde, gesänftigte Art beinahe weiblich, obwohl seine Empfindung stets rein und gesund bleibt. Als Porträtmaler scheint er, nach der Zahl der erhaltenen Werke zu schliessen, vielleicht gerade wegen seiner etwas zärtlichen Auffassungsweise, von den Zeitgenossen besonders geschätzt worden zu sein. Aber auch sonst muss er schon früh weit

[1]) *J. Du Jardin*, Hans Memling. Anvers, 1897. — *L. Kämmerer,* Memling. Bielefeld u. Leipzig, 1899. — *F. Bock,* Memling-Studien. Düsseldorf. 1900. — *J. Weale,* Memlinc. London, 1901.

über die Grenzen der Niederlande hinaus Ruhm gewonnen haben. In kleineren Werken, in den Gestalten jugendlicher Engel und weiblicher Heiligen, in freundlich plaudernden Schilderungen giebt er sein Bestes.

Die künstlerische Entwicklung Memlings[1]) ist mangels sicherer chronologischer Anhaltspunkte namentlich in ihren Anfängen schwer zu übersehen. Das Diptychon der Jeanne de Bourbon zu Chantilly, ein Crucifixus mit Heiligen und dem Stifter in der Pinakothek zu Vicenza, die Beweinung



Fig. 322 Die Verlobung der heil. Katharina von Hans Memling

im Palazzo Doria zu Rom, das Diptychon mit der Verlobung der hl. Katharina und einem von Johannes d. T. empfohlenen Stifter, endlich zwei Flügel mit Johannes d. T. und Magdalena (im Louvre) dürften zu den frühesten seiner Werke gehören. Die idyllisch-heitere Stimmung in der „Verlobung", an Bilder Stephan Lochners anklingend, neben dem noch ungeschickten Verhältnis zwischen Figuren und Landschaft ist besonders charakteristisch. Das feine, schwärmerisch-innige Madonnenbildchen in der Galerie Liechtenstein zu Wien

[1]) Ausgabe seiner Hauptwerke in Photogravüren von H. Kleinmann. Haarlem.



Fig. 328 Madonna von Hans Memling in den Uffizien
(Nach Photographie Anderson)

ist bezeichnend für den, trotz äusserlicher Aehnlichkeiten, tiefgreifenden Wesensunterschied gegen Rogier, der nichts von dem warmen, freundlichen Gefühl hat, das Mutter und Kind hier zum Ausdruck bringen.

Mit dem Triptychon des Sir John Donne in Chatsworth, das doch wohl vor dem Tode des Stifters (1469) entstanden sein muss, beginnt die Reihe der datierbaren reiferen Arbeiten Memlings; ihm schliessen sich der in einer Landschaft sitzende Johannes d. T. in München (1470) und die Madonna mit dem von St. Antonius empfohlenen Stifter (1472, Liechtensteingalerie) an. Wie stark aber auch jetzt noch die Abhängigkeit des Künstlers von Rogier ist, lässt zunächst das grosse Altarwerk des Jüngsten Gerichts erkennen, das, im Kriege der Hansa gegen England 1473 auf einer nach Italien bestimmten englischen Galeere gekapert, seitdem die Marienkirche zu Danzig schmückt, nach Umfang und Ausführung ein Hauptwerk altniederländischer Malerei. Die Urheberschaft Memlings kann heute auch ohne urkundliche Anhaltspunkte als ziemlich gesichert gelten. Auf ihn weist einerseits die enge Beziehung zu Rogiers „Jüngstem Gericht" in Beaune hin, andererseits die Uebereinstimmung in den Typen, in der Farbengebung und Technik mit sonstigen Werken Memlings. Sein warmes Gemüt kommt in der köstlichen Darstellung der zum reichgeschmückten Paradiesesthor Emporwallenden auf dem linken Flügel besonders anziehend zum Ausdruck (Fig. 320). Engen Anschluss an Rogiers Komposition bei selbständiger Empfindungsweise und zu freier Meisterschaft ausgebildeter Koloristik zeigen auch die Dreikönigsaltäre zu Madrid und im Johannesspital zu Brügge, letzterer ein kleines, 1479 für Jan Floreins ausgeführtes Triptychon von besonders guter Erhaltung. Dem gleichen Jahre gehört der Johannesaltar an, der mit dem Triptychon des Adriaen Reins (gegen 1480), dem Diptychon des Martin van Newen-

hoven (1487) und dem berühmten Ursulaschrein (1489) die Reihe der im Brügger Johannesspital erhaltenen Meisterwerke Memlings bildet. Das Mittelbild des Johannesaltars, eine Verlobung der hl. Katharina (Fig. 322) zeigt die schönste Verkörperung weiblicher Anmut und Vornehmheit, welche der altniederländischen Malerei gelungen ist. Das Diptychon von 1487 mit der Madonna und dem trefflichen Bildnis des Stifters ist eines jener kleinen Juwele, in denen Memlings



Fig. 324 Das Passahmahl von Dirk Bouts
(Nach Photographie Hanfstaengl)

Meisterschaft am reinsten glänzt. Der mit sechs Scenen aus der Legende der hl. Ursula, dem Bilde der Heiligen und der Madonna geschmückte hausförmige Reliquienkasten endlich hat von jeher als die Krone von Memlings Schöpfungen gegolten. Auch hier beruht seine Grösse im Kleinen; die liebenswürdige Erzählungsweise, der Reichtum der malerischen Scenerien, die Fülle anmutiger Mädchengestalten, die überaus delikate, harmonisch verschmolzene Ausführung geben dem

Werk seinen Glanz (Fig. 321). Dass Memling kein Dramatiker ist, sieht man an den Marterscenen; nicht bloss die Heilige und ihre Begleiterinnen nehmen den Tod mit sanfter Ergebung hin, auch die heidnischen Krieger üben ihr Henkeramt als unabwendbare Schickung mit vollkommener Gemütsruhe aus. So ist auch die umfangreichste Darstellung der Passion Christi in der niederländischen Kunst, Memlings grosses Tableau in der Pinakothek zu Turin, mehr als architektonisch-landschaftliches Panorama wichtig und interessant. Es verteilt die einzelnen Scenen, über eine weite, einheitlich konstruierte Ansicht der Stadt Jerusalem mit ihrer Umgebung, wohl unter Anregung durch die prozessionsmässig an hie und da verteilten Bühnen sich abwickelnden Oster- oder Passionspiele der Zeit. Ganz ähnlich, aber mit strafferer Komposition, ist das Bild der s. g. Sieben Freuden Mariä (1480, Münchener Pinakothek) angelegt und auch der spät (1491) entstandene Passionsaltar in der Marienkirche zu Lübeck sucht neben dem Mittelbild der Kreuzigung auf den Flügeln ähnlich die Hauptscenen der Passion Christi zusammenzustellen.

Besser als in solchen Werken und bewegten Kompositionen überhaupt zeigt sich die Grösse des Meisters in ruhigen, fein abgewogenen Altarbildern. Hierher gehören aus dieser Spätzeit der herrliche Flügelaltar mit den Heiligen Benedikt, Christoph und Aegidius im Mittelbilde, der Familie des Stifters Willem Morel auf den Seitentafeln (1484, Akademie zu Brügge), ferner eine Reihe seiner schönsten Madonnenbilder, welche die Mutter mit dem Kinde in reichgeschmückter Halle thronend darstellen, meist mit musizierenden Engeln zur Seite (Wien, Florenz, Wörlitz, London, Berlin) (Fig. 323). Atmen die Gestalten in ihrer milden Holdseligkeit und die reiche Landschaft des Hintergrundes noch ganz nordischen Geist, so dringt in der strengen Kompositionsweise und in den festonhaltenden Engeln, welche die sonst gotisch gedachte Architektur beleben, italienische Empfindungsweise herein; die Renaissance des 16. Jahrhunderts klopft an die Thür.

Wie mit Memling von Deutschland her, so erhielt die blühende flandrisch-brabantische Malerei auch aus Holland für ihre Entwicklung bedeutsamen Zuzug. Zunächst durch *Dirk Bouts,* einen zu Haarlem gegen 1420 geborenen Maler, der aber schon vor 1450 in Löwen ansässig wurde und 1475 daselbst starb. Sein Hauptwerk ist der für eine Kapelle in der Peterskirche zu Löwen gemalte und 1468 vollendete Altar, dessen Mittelbild, das Abendmahl Christi, sich noch an Ort und Stelle befindet, während die Flügel mit den alttestamentarischen Typen des Abendmahls teils (Passahmahl und Elias in der Wüste) nach Berlin (Fig. 324), teils (Abraham und Melchisedek, und Mannalese) nach München gekommen sind. Dirk Bouts ist danach ein temperamentloser Künstler, schwerfällig und ungeschickt in der Anordnung; seine übermässig schlanken, steifen Figuren sind modellmässig hingestellt, überaus sorgfältig durchgebildet, aber ohne den lebhaften Ausdruck Rogiers, dessen Typen sie sich im übrigen nähern. Mit unerschütterlicher Gelassenheit sind grausame Martyrien, wie das des hl. Erasmus (St. Peter in Löwen), des hl. Hippolyt (Kathedrale zu Brüssel) oder solche dramatische Vorgänge, wie die 1468 in Auftrag gegebenen Darstellungen aus der Sage Ottos III. (Museum zu Brüssel) geschildert. Aber gerade dies giebt ihnen eine imposante Ruhe und Feierlichkeit, so dass die leiseste Regung in den vortrefflich individualisierten Charakteren zur Geltung kommt. Vor allem jedoch entwickelt *Dirk Bouts* malerische Eigenschaften wie kaum einer seiner Zeitgenossen. In der Glut seiner Farbe, der Feinheit seines Lufttons stellt er sich neben Jan van Eyck und er übertrifft ihn sogar in der Kunst, die Landschaft nicht bloss als Hintergrund zu behandeln, sondern durch meisterhafte Luftperspektive ihr wirkliche Tiefe zu geben und sie mit den Figuren zu organischer Einheit zu verschmelzen.

Die Flügel seines Dreikönigsaltars (München), mit den in der Landschaft stehenden Figuren Johannes des Täufers und des hl. Christophorus (Fig. 325), sowie ein kleines Bild des Gastmahls im Hause Simons (Sammlung Thiem in S. Remo) sind dafür besonders bezeichnend.

Aus Holland (Ouwater) gebürtig war auch *Gerard David,*[1]) der Schüler Memlings, der, seit 1484 in Brügge nachweisbar, dort 1523 starb. In seinen malerisch höchst bedeutenden Werken lebt sich die altniederländische Schule aus. Für die Schöffenkammer zu Brügge vollendete er 1498 zwei der damals an solcher Stelle beliebten Verherrlichungen strenger Gerechtigkeitspflege: die kühle Unbewegtheit, mit welcher auf dem einen, die Schindung des ungerechten Richters Sisamnes (nach Herodots Geschichte des Kambyses) darstellenden Gemälde die Henker ihr grausames Geschäft vollziehen, ist bezeichnend für seine Kunst: statuarische Schärfe der Modellierung, meisterhafte Lichtführung und eine fast pedantische Klarheit des wohlverstandenen Faltenwurfs machen seine Werke zu einem hohen Genuss für das Auge, aber der Mangel an seelischer Empfindung, an Fluss der Bewegung, die in Exaktheit erstarrende Vollendung seines malerischen Könnens deuten bereits auf



Fig. 325 St. Christophorus von Dirk Bouts
München, Pinakothek

[1]) *J. Weale,* Gerard David. London, 1895. (The Portfolio Nr. 24.)

das nahe Ende der Schule hin. Der Altar des Jan des Trompes mit der Taufe Christi in schöner Landschaft als Hauptbild (Museum zu Brügge) (Fig. 326), ein breites Altarmittelstück mit der von weiblichen Heiligen umgebenen Madonna (1509, Museum zu Rouen) und ein Altarflügel mit dem von drei Heiligen empfohlenen Stifter (1501, Londoner Nationalgalerie) müssen noch als Hauptwerke genannt werden.

Die Art Gerard Davids ist mit noch grösserem Mangel an Erfindung von einem fruchtbaren, dem Anschein nach in Brügge thätigen Maler bis weit ins



Fig. 326 Taufe Christi von Gerard David

16. Jahrhundert hinein fortgeführt worden; irrtümlich identifizierte man ihn einst mit dem in Haarlem zwischen 1500—49 thätigen *Jan Mostaert*. In kleinen, liebenswürdigen, fein durchgeführten Bildchen von tiefem, warmem Gesamtton behandelt dieser *Pseudo-Mostaert* die beliebten Themata der altflandrischen Malerei, nicht ohne gelegentliche Anleihen auch bei dem neu aufgehenden Stern des Jahrhunderts, Jan Gossaert, der die volle Wendung zur Renaissance bedeutet.

Die holländische Malerei des 15. Jahrhunderts[1]) hat ihre eigene Geschichte, die sich nur allzusehr noch einer genaueren Kenntnis entzieht, da die Bilderstürme der Folgezeit gerade hier viel vernichtet haben. Haarlem[2]), die Heimat des Dirk Bouts, war der früheste Mittelpunkt des Schaffens und sein wahrscheinlicher Lehrer, *Aalbert van Ouwater* († etwa 1475) ist hier die erste greifbare Malerpersönlichkeit, seitdem wenigstens ein sicheres Werk seiner Hand, die Auf-



Fig. 327 Auferweckung des Lazarus von Aalbert van Ouwater

erweckung des Lazarus im Berliner Museum (Fig. 327), wiedererkannt, manche andere, wie namentlich eine schöne Beweinung Christi im Brüsseler Museum, ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden. Sie zeigen den Ahn-

1) *H. Havard,* Histoire de la Peinture Hollandaise. Paris, 1882.
2) *A. van der Willigen,* Haarlemsche Schilders. Haarlem, 1866.

vater der holländischen Malerei im Vollbesitze der Eyckschen Farbenkunst, vielleicht infolge persönlicher Berührung mit dem Meister, der ja 1422—24 im Haag thätig war. Die etwas unzusammenhängende Komposition, aber auch das reizvoll Intime und Abgeschlossene der Stimmung, die reiche Fülle von Einzelbeobachtung und individueller Charakteristik machen die holländische Eigenart dieser Werke aus und deuten an, was etwa *Dirk Bouts* und *Gerard David* aus ihrer Heimat mitgebracht haben mögen.

Wesentlich anderer Art ist der als Ouwaters Schüler bezeichnete, um 1470 jung verstorbene Maler *Gerard*, nach seinem Aufenthalt im S. Jans-Spital zu Haarlem *Geertgen tot S. Jans* genannt. Aus Leyden gebürtig, darf er als der Stammvater einer zweiten Richtung der national-holländischen Malerei dieses Zeitalters betrachtet werden, die in der genannten Stadt ihre Fortsetzung findet.[1] Sie geht auf bewegtere Komposition und eine breitere Malweise aus und sucht mit der Einführung auffallender Typen dem Auge ein besonderes Reizmittel zu bieten. Von dem Hochaltar *Geertgens* in der S. Janskirche haben sich die auseinandergesägten Bilder eines Flügels mit den Darstellungen der Beweinung Christi (Fig. 328) und der Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers (in der Wiener Gemäldegalerie) erhalten; ihnen schliessen sich eine Anbetung der Könige (Rudolfinum in Prag) und das „Sühnopfer des Neuen Testaments“ (Rijksmuseum zu Amsterdam) an. Der Maler strebt in seinen gut gezeichneten charaktervollen Gestalten nach lebhaftem Ausdruck, ordnet sie zu wohlgeschlossenen Kompositionen und füllt auch den Hintergrund mit zahlreichen bewegten Gruppen; stets lenken einzelne seltsame, ans Karikierte streifende Figuren den Blick besonders auf sich.

Der Schule von Haarlem und insbesondere der Richtung *Ouwaters* gehört auch der interessante Meister *Hieronymus van Aeken* an, der nach seiner Heimat Herzogenbusch meist *Hieron. Bosch* genannt wird (ca 1460—1516). Berühmt geworden ist er zunächst durch den phantastischen Inhalt seiner Bilder; Philipp II. von Spanien sammelte sie eifrig, und Reproduktionen in Kupferstich beweisen ihre sonstige Beliebtheit.[2] Etwas von dem Weltbürgertum der holländischen Seefahrer kommt darin zum Ausdruck, aber auch die aufgeregte Religiosität eines Zeitalters, das sich mit den Gedanken an Versuchung und Busse, an Sünde und Höllenstrafen gern beschäftigte. Die Phantasie des Malers ist überall zu Hause, im exotischen Urwald wie unter antiken Trümmern, auf der Erde wie in der Unterwelt; gerade seine — von anderen vielfach übertrieben und plump nachgeahmten — Höllenstücke und Spukbilder reizten die Liebhaber. Darüber darf seine Bedeutung als Maler nicht unterschätzt werden: die allen Holländern eigene Schärfe der Beobachtung füllt seine Bilder mit trefflichen Einzelheiten; aber es fehlt ihnen auch nicht an der glücklichsten malerischen Gesamtstimmung, namentlich in den weiten panoramaartigen Landschaften, die er mit wirklichem Naturgefühl zu geben weiss. Als malerischer Techniker ist er originell durch seinen dünnflüssigen Farbenauftrag, der zuweilen selbst den Grund der Holztafel mit zur malerischen Wirkung zu benutzen weiss. Seine Kreuztragung, Dornenkrönung, Anbetung der Könige (im Escorial bei Madrid) gehören zu den psychologisch und malerisch bedeutsamsten Leistungen der Zeit; das Triptychon mit der Versuchung des hl. Antonius und das Jüngste Gericht (Wien) zählen zu seinen Hauptwerken. Wegen seines Zusammenhangs mit

---

[1]) *F. Dülberg*, Die Leydener Malerschule. Berlin, 1899.

[2]) Verzeichnis in J. Meyers Allg. Künsterlexikon, I, S. 60 ff. — Vgl. auch *C. Justi*, Werke des H. B. in Spanien. Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunstsammlungen, X, 122, und *H. Dollmayr* im Jahrb. d. österreich. Kunstsammlungen, XIX, 284.

Haarlem, wo er geboren und 1509—19 thätig war, muss hier auch *Jan Joest* genannt werden, der sonst hauptsächlich durch seine Malereien an den Flügeln des grossen Schnitzaltars der Nikolaikirche zu Kalkar (im Clevischen) bekannt ist. Er gehört also zu jenen Malern, welche in dieser Zeit zwischen den benachbarten Kunstgebieten vermittelnd auftreten.

Die holländische Malerei des 16. Jahrhunderts. Die eigentliche Leydener Schule beginnt mit *Cornelis Engelbrechtsz* (ca. 1468—1533), von dem



Fig. 828. Beweinung Christi von Geertgen tot S. Jans

hauptsächlich zwei Flügelaltäre mit der Kreuzigung (ca. 1508) und Kreuzabnahme (ca. 1526) im Leydener Museum erhalten sind, die zugleich seine Entwicklung kundthun. Er geht in der Beweglichkeit und äusseren Charakteristik seiner Gestalten über *Geertgen* hinaus, erreicht ihn aber nicht in der Tiefe des seelischen Ausdrucks und dem Reichtum der Motive; charakteristisch für ihn ist seine Neigung zum Hässlichen, mindestens zum Gewöhnlichen, die Ueberfülle kostümlichen Schmucks und die Auflösung der Farben in Mittel- und Schiller-

töne. Damit leitet er unmittelbar zu dem gleichzeitig thätigen Hauptmeister dieser Schule über: zu *Lukas van Leyden.*

Lukas Jakobsz van Leyden war 1494 geboren und bereits 1508 nachweisbar als Künstler thätig; er starb 1533 in seiner Vaterstadt, die er nur vorübergehend verlassen hat. Trotzdem ist er der erste holländische Künstler, der einen Weltruhm gewann; zu verdanken hat er diesen aber wohl hauptsächlich seinen Kupferstichen, die technisch zu einer ähnlichen Höhe emporstiegen, wie diejenigen *Dürers;* ihn im übrigen mit diesem zu vergleichen, dürfte unangebracht sein. Denn Lukas erreicht den deutschen Meister weder an Grösse der Anschauung, noch an Wärme der Empfindung und Reichtum der Phantasie. Er ist innerlich unfreier als Dürer, den er gelegentlich nachahmt, so wie er in seinen späteren Werken sich auch der Einwirkung der italienischen Formensprache nicht ent-



Fig. 329 Milchmädchen Kupferstich von Lukas von Leyden

zogen hat. Doch brachte er seiner heimatlichen Kunst Befreiung und Bereicherung zugleich, indem er feine Beobachtung und Charakteristik mit einem sicheren Gefühl für Schönheit und Abrundung der Komposition zu vereinigen wusste und die bisher latent gebliebene Neigung zum Sittenbilde, zur einfachen Schilderung des alltäglichen Lebens, in selbständiger Form bethätigte; so ist er der Schöpfer der holländischen Genremalerei geworden. Am klarsten lässt sein Entwicklungsgang sich in den ca. 180 Kupferstichen überblicken, die neben einigen Holzschnitten und Buchillustrationen seine Thätigkeit für die graphischen Künste bezeugen.[1]) Neben den Blättern Lukas' von Leyden sinkt alles, was anonyme

[1]) *Th. Volbehr,* Lucas von Leyden. Verzeichnis seiner Kupferstiche, Holzschnitte und Illustrationen. Hamburg, 1888.

holländische Stecher des 15. Jahrhunderts, wie der s. g. *„Meister von Zwolle“* und andere geleistet haben, auf das Niveau des Handwerksmässigen herab. Schon sein 1508 datierter Stich „Mohammed tötet den Mönch Sergius“ ist ein technisch höchst geschickt durchgeführtes Blatt. Im weiteren Verlauf seiner Stecherthätigkeit gelangte er zu einer so leichten und malerischen Handhabung des Grab-



Fig. 880 Madonna mit Maria Magdalena und dem Stifter von Lukas von Leyden

stichels, wie neben ihm nur Dürer, dessen Vorbild in seinen Stichen namentlich nach 1521 bemerkbar ist, wo er den Meister selbst während seines Aufenthalts in Antwerpen kennen gelernt hatte. In den frühen Stichen und Gemälden — darunter die als reines Genrebild bemerkenswerten Schachspieler (Berlin) — herrschen noch die Anklänge an seinen Lehrer Engelbrechtsz und eine echt holländische Derbheit der Formbildung. Die Enthauptung Johannes des Täufers (Brüssel, Privatbesitz), Die Sibylle von Tibur (Wien, Akademie) ge-

hören von den Gemälden, das grosse Ecce homo (1510), die Rückkehr des verlorenen Sohns, die Anbetung der Könige (1513), die grosse Kreuzigung (1517), Esther vor Ahasver (1518) von den Stichen hieher. Eine Menge kleiner Blätter behandeln Genrescenen: das Milchmädchen (1510) (Fig. 329), der Zahnarzt, der Dorfchirurg u. a.; sie gehören zu seinen ansprechendsten Leistungen. Die Abhängigkeit von Dürer tritt besonders in der Passionsfolge (1521), in dem — teils geätzten, teils gestochenen — Bildnis Kaiser Maximilians, den Musikanten (1524), dem hl. Georg u. a. Blättern dieser Zeit hervor.

In seinen religiösen Bildern bleibt Lukas den nationalen Typen treu; seine Madonna ist unschön und von stumpfem Ausdruck, aber durch fein abgewogene Komposition und reiche, tiefleuchtende Farbengebung wirken seine Gemälde (Madonna mit Engeln, in Berlin, Madonna mit St. Magdalena und Stifter, in München) (Fig. 330) freundlich und stimmungsvoll. In der äusseren Anordnung und den Formen der Architektur macht sich die Kenntnis italienischer Vor-



Fig. 331 Bauernfest von Pieter Aertsen
(Nach Photographie Löwy)

bilder geltend, ja eines seiner letzten Gemälde, die Heilung des Blinden (1531, Petersburg) scheint selbst venezianische Einflüsse zu verraten. Auch in seinen Stichen zeigt Lukas von Leyden zuletzt (Mars und Venus 1530, Lot und seine Töchter, Folge der Tugenden u. a.) inhaltlich wie formell Abhängigkeit von Marcanton; wohl nur sein baldiger Tod hat ihn verhindert, sich diesen verführerischen Einflüssen noch stärker hinzugeben.

Die holländische Malerei besass sonst noch genug Widerstandskraft, um sich bis weit in das Jahrhundert hinein ihre nationale Eigenart zu wahren. Dies zeigen die beiden Maler von Amsterdam *Jacob Cornelisz van Oostsanen* (ca. 1480—1535) und *Pieter Aertsen* (1507—73). Der Erstgenannte, auch als Zeichner für den Holzschnitt bekannt, schliesst sich in seiner ganzen Art an Engelbrechtsz an trotz gelegentlicher Aufnahme von Renaissanceornamentik, der andere ist, trotzdem er die längste Zeit (1535—66) in Antwerpen thätig war, namentlich dadurch ein Repräsentant echten Holländertums, dass er in weit höherem Grade als Lukas von Leyden das Volksleben zum Gegenstand seiner malerischen Darstellung

macht. Bauernfeste (Fig. 331), Tanzspiele, Gestalten vom Markte und aus der Küche, ja selbst schon blosse Stillleben von Gemüse und Früchten sind uns erhalten; charakteristisch für die Art, wie er seine — durch den Bildersturm von 1566 meist zerstörten — religiösen Bilder auffasste, ist eine kleine Kreuztragung (Berlin), welche diesen Vorgang selbst in den Hintergrund geschoben, den Vordergrund aber mit einer holländischen Marktscene ausgefüllt zeigt. Es beginnt jene Umdeutung der überlieferten Stoffe ins bürgerlich Profane, ins lebendig Gegenwärtige, welche die holländische Malerei des folgenden Jahrhunderts zur Weltkunst gemacht hat. Auch in seiner malerischen Ausdrucksweise eröffnet Pieter Aertsen neue Wege: er mutet fast modern an in der Art, wie er im hellsten Licht mit blassen Schatten modelliert und in zartesten Uebergängen die Charakteristik des Stofflichen flott und packend zu geben weiss. Er ist, soweit die wenigen erhaltenen Werke zu urteilen gestatten, vielleicht mehr als irgend ein anderer Maler dieser Zeit, rein koloristischen Problemen nachgegangen, wie sie die Beobachtung des Lebens bot; gerade dadurch unterscheidet er sich charakteristisch von den gleichzeitigen vlämischen Genremalern. Eine Vorstellung von seinen verlorenen religiösen Malereien können uns zum Teil die Bilder seines mit geringerer Begabung in gleichem Sinne thätigen Neffen *Joachim Beuckelaar* († 1575 in Antwerpen) geben, namentlich ein Ecce homo (in Stockholm und Schleissheim) und die Vier Evangelisten in der Dresdener Galerie.



Fig. 332 Miniaturmalerei aus dem Breviarium Grimani

Niederländische Miniaturen und Teppiche. Die Tafelmalerei hatte zwar durchweg die Führung, aber sie allein genügt nicht, um eine lebendige Vorstellung von dem Reichtum der bildnerischen Thätigkeit in den Niederlanden zu geben. Nicht bloss die alte Ueberlieferung, auch das Prachtbedürfnis der Zeit wies der Buchmalerei eine hervorragende Stellung an. Der ganze

Charakter der flandrischen Schule erklärt sich zum Teil aus dieser Tradition der zierlichen, schon früh auf Nachbildung der Wirklichkeit bedachten Feinmalerei. Ihre eifrigsten Gönner fand sie, wie Jan van Eyck, an den burgundischen Herzögen; die Bibliothek Philipps des Guten, von der die Bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel, die Wiener Hofbibliothek u. a. vieles bewahren, wurde rasch weltberühmt und mit ihr die flandrische Miniaturmalerei, für welche auch das Ausland Aufträge hatte. Mit der Oelfarbe vermochte freilich die Technik dieser auf die Deckfarben angewiesenen Malerei an Kraft und Verschmelzung nicht mehr zu wetteifern; aber die Fortschritte in der Ausbildung des landschaftlichen Hintergrundes, der Perspektive, der reizvollen Detailschilderung machte sie sich wohl zu eigen. Das weite Stoffgebiet, das sich ihr durch den mannigfaltigen Inhalt der illustrierten Schriften eröffnete, bearbeitete die Buchmalerei mit voller Naivetät, indem sie noch weit drastischer als die Tafelmalerei die Schilderung streng auf den Ton der eigenen Zeit und Umgebung stimmte. „Phädra fährt in sechsspänniger Kutsche auf die Jagd. Die Danaiden sitzen im Nachthemd auf den Polstern ihrer grossen Himmelbetten, in denen ihre ermordeten Gatten liegen." Aehnliches kannte auch schon das 14. Jahrhundert; einen eigentlichen Wechsel der Stilart zeigt aber die Ornamentik: an Stelle des feinen Rankenwerkes mit eingestreuten „Einfällen" treten einzelne, ganz naturalistisch aufgefasste Pflanzen. Blumen, Früchte, gelegentlich Insekten und andere Tiere, hingestreut auf farbigem oder Goldgrunde; so sind namentlich die Ränder der prächtigen Breviere seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verziert. — Hauptwerke dieser Kunst sind u. a. das berühmte Brevier des Herzogs von Bedford (Paris), der Auszug aus der Chronik von Jerusalem (Wien), der Roman des Herrn von Roussillon (1447, Wien); eine eigene Gattung bilden die grau in grau, nur mit leichter Kolorierung der Fleischtöne und etwas Gold ausgeführten Malereien, wie die Chroniken des Froissart, 1468—69 von *David Aubert* für Anton von Burgund ausgeführt (Stadtbibliothek zu Breslau). Das schönste und berühmteste Werk ist das von *Lievin van Lathem* und *Gerard Horenbout* gemalte Brevier der Marcusbibliothek in Venedig, das sich 1521 im Besitz des Kardinals Grimani befand.[1]) Die üblichen Monatsdarstellungen sind hier zu meisterhaft durchgeführten Bildern erweitert, die eine ganze Seite einzunehmen pflegen (Fig. 332).

Wie man ohne Grund in den Malereien des Breviario Grimani die Hand des Hans Memling vermutet hat, so gestatten noch weniger die Meisterwerke der niederländischen Textilkunst, sie mit dem Namen der führenden Maler in enge Verbindung zu bringen: um so heller leuchtet daraus der künstlerische Sinn und die Schaffenskraft einer Zeit hervor, in welcher namenlose Künstler, ja Handwerker so Bedeutendes zu leisten vermochten. Neben der Stickkunst war es vor allem die Wirkerei (Hautelisse- oder Gobelinarbeit), welche in den flandrischen Städten zu hoher Ausbildung gelangte. Ihre Werke vertreten dem Umfang und Stil nach in diesem Lande die fehlende Wandmalerei. Brüssel und Artrecht (Arras) waren die Mittelpunkte der Fabrikation, die gleichfalls schnell internationalen Ruf gewann; nach Raffaels Kartons (vgl. S. 308) webte der Brüsseler *Pieter van Aelst* seit 1515 die berühmteste dieser Teppichfolgen.

Ein unvergleichliches Prachtstück der Bildstickerei ist das s. g. Burgundische Messornat der kaiserlichen Sammlung in Wien aus der Zeit Herzog Philipp des Guten.[2]) Der Stil der in meisterhafter Verwendung der stofflichen Eigenschaften des Materials ausgeführten Darstellungen weist auf die van Eyck-

---

[1]) Fac-Simile delle Miniature contenute nel Breviario Grimani. Venezia, 1872.

[2]) Die burgundischen Gewänder der K. K. Schatzkammer, herausg. vom Oesterreich. Museum. Wien, 1864 (12 Photogr. mit Text).

schule. Unter den Teppichen sind die aus der burgundischen Beute (in der Schlacht von Granson 1476) im Museum zu Bern zum Teil Nachbildungen der von Rogier van der Weyden für das Brüsseler Rathaus gemalten Gerichtsbilder; [1]) andere finden sich im Museum zu Nancy, die grösste Zahl aber im Schlosse zu Madrid. Es sind ganze Reihenfolgen, in denen die verschiedensten Entwicklungsstufen der niederländischen Malerei zum Ausdruck gelangen, obwohl ein Zusammenhang mit den bekannten Hauptmeistern auch hier nicht nachweisbar ist.



Fig. 333 Flandrischer Teppich des XV. Jahrhunderts in Madrid

Der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts scheinen noch zwei Serien von sechs Darstellungen aus dem Leben der hl. Jungfrau, sowie von fünf Passionsscenen (Fig. 333) anzugehören, die übrigen fallen bereits ins 16. Jahrhundert. Auf dem Uebergange stehen die Teppiche mit der Geschichte Davids und der Batseba, sowie mit der Geschichte Johannes des Täufers, die etwa an *Gerard David* erinnern. Die meisten übrigen zeigen den figürlichen Stil und die üppige Formgebung der Frührenaissance; dahin gehören die reichen allegorischen

[1]) *A. Jubinal,* Les anciennes Tapisseries historiées. Paris, 1838.

Kompositionen der „Tugenden und Laster“, des „Weges der Ehre“, ferner die „Gründung Roms“, das „Leichenbegängnis des Turnus“ und eine Folge von merkwürdigen Darstellungen aus der Apokalypse. Die letzte Reihenfolge, die für uns hier noch in Betracht kommt, sind die berühmten Teppiche nach *Jan Vermeyen* (1500—59), welche in dreizehn Bildern den Zug Karls V. nach Tunis schildern.

Die Renaissancemalerei in den Niederlanden. Mit Begierde griff die absterbende flandrisch-brabantische Kunst des 16. Jahrhunderts die Anregungen auf, welche aus Italien zu ihr drangen. Den Weg herüber und hinüber bahnten



Fig. 834 Mittelbild vom Annenaltar von Quinten Massys

die seit langem bestehenden Handelsbeziehungen. So wie der emporstrebende malerische Realismus der Flandrer im 15. Jahrhundert auf die gleichen Zielen zugewandte italienische Malerei namentlich in Florenz und Venedig massgebenden Einfluss gewonnen hatte und kleine wie grosse Maler aus dem Norden, *Justus van Gent* wie *Rogier van der Weyden* u. a., ihren Weg nach dem Süden fanden, so äusserte sich nun der Rückschlag in der Unterjochung der im Niedergang begriffenen niederländischen Malkunst durch die zu klassischer Vollendung

emporgestiegene italienische Renaissance. Im Vergleich zu der voraufgegangenen Epoche voll ureigener Kraft und Grösse berührt uns diese Wendung unangenehm und fast verletzend; die nationale Stoff- und Anschauungswelt wird in Formen gegossen, die ihr nicht passen, und ihre künstlerische Darstellung verliert deshalb jene unmittelbar überzeugende Wahrheit, die uns die Werke des 15. Jahrhunderts so teuer macht. Doch über diesem irritierenden Eindruck darf nicht vergessen werden, dass aus den Werken der italienischen Künstler dem Norden auch eine schätzbare Bereicherung zuströmte. Die naive, aus dem Mittelalter übernommene Einkleidung jedes Vorwurfs in die Formen des städtischen oder höfischen Lebens der eigenen Zeit wird überwunden; ideale Stoffe treten fortan in entsprechendem Gewande auf, werden mit höherem Schwung und grösserer Freiheit aufgefasst, und auch für die eigentlich malerische Behandlung gewann man aus den Werken Lionardos und Correggios tiefgehende neue Anregungen. Aus der Aufnahme neuer Luft- und Lichtprobleme ergab sich die selbständige Bedeutung, welche Landschaft und Sittenbild errangen, das Porträt vor allem gewann an Grösse und Freiheit. So will diese Epoche der niederländischen Kunst als eine Zeit des Studiums und der Vorbereitung aufgefasst werden, die zwar wenige in sich ausgeglichene Werke von selbständiger Bedeutung hervorgebracht hat, aber die Keime zu ihrem neuen, weltumfassenden Aufschwung im 17. Jahrhundert legte.

Der Wechsel im Geschmack und die mehr internationale Richtung der niederländischen Kunst im 16. Jahrhundert hing auch mit der Gestaltung der politischen Verhältnisse des Landes zusammen. Unter der Herrschaft der Habsburger (seit 1477) traten Brüssel und Antwerpen in politischer, kommerzieller und künstlerischer Beziehung an die Stelle von Brügge und Gent, und vor allem Antwerpen schwang sich zur Handelshauptstadt der Niederlande empor und behauptete trotz harter Schicksalsschläge seine Suprematie bis ins 17. Jahrhundert. Dazu kam der Einfluss des Kampfes gegen die spanische Tyrannei, der im Zusammenhang mit den Glaubensstreitigkeiten allmählich zur Lostrennung der nördlichen holländischen Provinzen führte. Die südlichen Teile des Landes, durch Blutsmischung und Sprache den romanischen Nationen näher verwandt, vermochten auch die italienische Renaissancekunst mehr innerlich zu verarbeiten, so dass die vor allem blühende Malerschule von Antwerpen in bestimmter Hinsicht immer noch einen Fortschritt bedeutet, während diese Richtung in der bildenden Kunst der Holländer fast nur Zerrbilder hervorbrachte.

Der Hauptmeister der Antwerpener Malerschule[1]) ist *Quinten Massys (Matsys, Metsys)* (um 1460—1530);[2]) sein von der Sage vielfach ausgeschmücktes Leben führte ihn zu hohem Ansehen und Reichtum, so dass er auch in dieser Hinsicht ein würdiger Vertreter der Antwerpener Künstlerschaft ist, von deren glänzenden Verhältnissen uns Dürer eine so anschauliche Schilderung entwirft. Ueber Massys' Jugendentwicklung geben seine nur noch spärlich vorhandenen Werke keine Auskunft, in den frühesten gesicherten Arbeiten, dem Annenaltar (1509) und dem Johannesaltar (1508—11), erscheint er bereits als fertiger Meister. Der für die St. Annen-Brüderschaft in die Peterskirche zu Löwen gestiftete, jetzt im Museum zu Brüssel befindliche Altar zeigt im Mittelbilde (Fig. 334) die „heilige Sippe", auf den Flügeln Scenen aus dem Leben der hl. Anna und des hl. Joachim. Nicht nur in Aeusserlichkeiten, wie der schönen Bogenhalle des Mittelstücks, macht sich der Renaissancecharakter der Darstellung geltend, sondern auch in der ver-

[1]) *M. Rooses*, Geschichte der Malerschule von Antwerpen, deutsch von F. Reber. München, 1880.

[2]) Ausgabe seiner Hauptwerke in Photogravüren von H. Kleinmann. Haarlem.



Fig. 835 Porträt eines Unbekannten von Quinten Massys

änderten Auffassung des Menschen. Quinten Massys' Gestalten sind bei grosser Vornehmheit und Ruhe des Auftretens seelisch tiefer bewegt und miteinander in innigere Beziehungen gebracht, als die der vlämischen Maler des 15. Jahrhunderts; das Schwergewicht der Darstellung beruht in ihnen, Landschaft und Architektur sind bei aller Feinheit der Ausführung energisch in den Hintergrund gedrängt. Ein neues Gefühl für das Körperliche macht sich geltend; die Formenbehandlung ist grösser, der Ausdruck stolzer, selbstbewusster. Aber die Typen bleiben von dem gewohnten nationalen Charakter, die Gewandung die Zeittracht und in der subtilen Durchführung mancher Einzelheiten, wie z. B. der Bilder, welche das Kind links auf der „hl. Sippe" betrachtet, wetteifert Massys zuweilen noch mit der Eyckschule. Doch ist im ganzen sein malerischer Vortrag breiter und mehr auf eine helle, kühle Harmonie der Gesamtstimmung berechnet.

Geht schon die geistig belebte Gruppe der „hl. Sippe" über das modellmässige Zusammenstehen bei den älteren Malern hinaus, so kommt in der Beweinung Christi, welche das Mittelstück des Antwerpener Johannesaltars bildet (jetzt im Museum), die dramatische Kraft und Geschlossenheit der Komposition noch energischer zur Geltung. Der Vergleich mit der Beweinung *Rogiers van der Weyden*, an welche sich *Massys* in Einzelheiten anlehnt, zeigt den Unterschied der Auffassungsweise: trotz tiefster seelischer Bewegung ist äusserlich alles weit ruhiger, harmonischer und von einem feineren Schönheitsempfinden beherrscht; die Gestalten entstammen gleichsam einer um einen Grad verfeinerten Kulturwelt. An Stelle des Goldgrundes ist eine ausgeführte Berglandschaft getreten, aber freilich ohne rechte Tiefenwirkung, alles ist auf die Geschlossenheit der Hauptgruppe berechnet, der die schillernde Pracht bunter Gewänder in den Nebenfiguren höchsten farbigen Reiz verleiht. Das Räumliche ist auch die schwächste Seite der höchst lebendigen Martyrien der beiden Johannes auf den Flügelbildern; in der ausführlichen Schilderung aller Nebendinge giebt der Maler keinem seiner älteren Vorgänger etwas nach. Im engsten Zusammenhang mit der Tradition seiner Heimatskunst stehen auch andere religiöse Darstellungen, wie die schöne, ihr Kind küssende Madonna der Berliner Galerie, die Brustbilder des Heilands und der Madonna in Antwerpen u. a. Vor allem aber gehören hieher jene halbfigurigen Genrebilder des Geldwägers mit seiner Frau (1514, im

Louvre), der beiden Geizigen u. a., sowie die meisterhaften Porträts, z. B. des Kanzlers Carondelet (in München und in Pariser Privatbesitz), des Mannes mit der Brille im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. u. a. (Fig. 335). Sie zeigen *Massys* als scharf beobachtenden Menschendarsteller; was sie aber von den Porträts der älteren niederländischen Malerei unterscheidet, ist nicht bloss die Nachahmung gewisser Eigenheiten des Arrangements in italienischen Bildern, wie der Ausblick durch zwei seitliche Bogenöffnungen auf eine im blauen Duft der Ferne verschwimmende Landschaft, sondern vor allem die geistige Bewegtheit, die er den Dargestellten zu verleihen gewusst hat. Darin äussert sich der Einfluss von Vorbildern, wie Lionardo, denen Massys auch wohl die ganze geschmackvolle Delikatesse seiner Malweise, das zarte Sfumato der Formenbehandlung, den wirksamen Zusammenklang der hellen Fleischtöne mit den dunkeln Gewandmassen abgesehen hatte. Ob und wann er in Italien gewesen ist, lässt sich freilich nicht feststellen, denn er ist ein viel zu selbständiger Künstler, als dass er das Eintreten dieser Thatsache etwa durch augenfällige Nachahmung verriete.

Die Antwerpener Schule begnügte sich zunächst damit, die Kompositionen ihres Begründers, namentlich seine genremässigen Halbfigurenbilder, in derberer Fassung zu wiederholen. So arbeiteten im allgemeinen seine Söhne *Jan* (1509—75) und *Cornelis Massys* (um 1511—80) und sein Schüler *Marinus van Roymerswale* (thätig ca. 1521—60). Daneben aber knüpfte eine andere fruchtbare Richtung an die Tradition der älteren flandrischen Malerei, wie sie etwa durch *Gerard David* in das 16. Jahrhundert hinübergeleitet wurde, an und entwickelte daraus die Anfänge einer selbständigen Landschaftsmalerei. *Joachim Patinier* (ca. 1480 bis 1524), aus Dinant gebürtig und seit 1515 in Antwerpen thätig, stellte biblische Vorgänge, wie die Flucht nach Aegypten (Antwerpen), die Taufe Christi (Wien) oder Heiligenlegenden (Büssender Hieronymus, Karlsruhe, Versuchung des hl. Antonius, Madrid), in reicher landschaftlicher Umgebung dar, welche dem Maler zur Hauptsache wurde; er baute sie noch ziemlich willkürlich und unorganisch aus einzelnen in die Augen fallenden Motiven seiner Heimat, des oberen Maasthales, auf, mit schroffen Felspartien, dunkeln Baumgruppen, weiten Flussperspektiven, suchte ihnen aber schon den Reiz luftperspektivischer Abtönung zu geben; die von *Patinier* zuerst eingeführte Manier der braun-grün-blauen Färbung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist von der Landschaftsmalerei lange Zeit schematisch festgehalten worden. Patiniers Bilder sind meist anziehender durch das fein beobachtete, reiche Detail als durch die noch harte und trockene Gesamtstimmung. Sein Schüler *Herri Bles* (ca. 1480 bis 1521), gleichfalls ein Sohn des Maasthals, folgte im allgemeinen diesem Vorbilde, bildet aber auch durch Hineinbeziehung phantastischer Architekturen in seine Landschaften und durch seine kapriciösen, langgestreckten Figuren einen eigenen Stil aus. Weit gesunder und urwüchsiger ist das Talent *Pieter Brueghels*[1]) (ca. 1525—69), der in der Antwerpener Schule die entschiedene Richtung auf das Volkstümliche vertritt. Aus seinem Geburtsdorfe, nach welchem er den Namen führt, jung nach Antwerpen gekommen, wahrte er sich die künstlerische Selbständigkeit auch bei einem Aufenthalte in Italien (1553); nach dem Zeugnis von Radierungen und Zeichnungen studierte er jenseits der Alpen die Natur so eifrig und unbefangen wie in seiner Heimat. Landschaft und Volksleben sind die eigentlichen Gegenstände seiner Darstellung. Allerdings steht er diesen Stoffen noch nicht mit rein künstlerischem Interesse gegenüber wie etwa *Pieter Aertsen* (vgl.

---

1) *E. Michel*, Les Brueghel. Paris. Vgl. *Th. v. Frimmel*, Kleine Galeriestudien. N. F. II, Wien, 1895.

S. 369), mit dem er sonst seiner ganzen Art nach zusammengehört. Den Volksscenen giebt er gern eine moralisierende Tendenz oder stellt sie als Illustrationen niederländischer Sprichwörter dar; deshalb neigt er auch zur Uebertreibung, zur Karikatur und fasst das Gesehene im allgemeinen mehr zeichnerisch als malerisch auf. Der Landschaft glaubt auch er noch durch Einfügung irgend eines biblischen Vorgangs die Existenzberechtigung geben zu müssen; zum mindesten bringt er im Vordergrund eine ausführliche Staffage an (Fig. 336). Auch die Vorliebe für phantastische Spukbilder in der Art des Hieronymus Bosch bezeugt sein vorwiegendes Interesse am Inhalt der Gemälde. Aber doch ist seine Beobachtung des Landschaftlichen so exakt und unbefangen, seine Schilderung des Lebens bei aller oft gesuchten Derbheit so frisch und lebendig, dass er auf diesen Gebieten



Fig. 336 Landschaft mit Viehtrieb von Pieter Brueghel d. Ae.

als bahnbrechender Meister erscheint. Nach seiner Verheiratung im Jahre 1563 siedelte Brueghel nach Brüssel über und wurde der Stammvater einer Künstlerfamilie, der zunächst seine beiden Söhne *Pieter Brueghel d. J.* (1564—1638) und *Jan Brueghel d. Ae.* (1568—1625) angehören, ersterer zum Unterschiede von seinem Vater, dem *‚Bauernbrueghel‘*, oft, aber mit wenig Recht, der *‚Höllenbrueghel‘* genannt, letzterer *‚Fluweelen‘-*, d. h. *‚Sammetbrueghel‘*. Die Bilder des Vaters wurden namentlich von dem älteren Sohne oft wiederholt und nachgeahmt, so dass die Zuweisung der zahlreich, besonders in der Wiener Galerie, erhaltenen Arbeiten oft unsicher ist. Zu den bedeutendsten Werken *Pieter Brueghels d. Ae.* gehören als Darstellungen figurenreicher biblischer Scenen in weiter Landschaft die Kreuztragung (1564) und der Babylonische Turmbau (1563), als vorwiegende

Landschaften die Herbstlandschaft und der Sturz Sauls (1567), sämtlich in Wien, als Parabelbilder das Gleichnis von den Blinden und Lahmen (1558, Neapel) und als einfache Genrebilder die Dorfkirmes, die Spielenden Kinder (1560, Wien) u. a. Die grosse Beliebtheit dieser Kunstweise bezeugen wiederum zahlreiche Kupferstiche nach Kompositionen Brueghels, die meist im Verlage des *Hieronymus Cock* in Antwerpen († 1570) erschienen sind. Jedenfalls ist durch Brueghel die Landschaftsmalerei als besondere Gattung eingebürgert worden und hat in Antwerpen weitere Pflege gefunden. *Jacob Grimmer* (1526—90), *Gillis Mostaert* (1534—98), *Cornelis Molenaer* und vor allem *Gillis van Coningsloo* (1544—1608) sind hier zu nennen; dem letzteren wird eine führende Rolle namentlich in der Behandlung des Baumschlags, den er zuerst in mehr malerischer Weise zu grösseren Massen zusammenzufassen wusste, zugeschrieben. In Mecheln blühte gleichfalls eine Landschafterschule, der vor allem die Mitglieder der Künstlerfamilie *Valckenburg,* sowie *Hans Bol* (1534—93) angehören. Ihre eigentliche Höhe erreichte aber die niederländische Landschaftsmalerei erst im 17. Jahrhundert; ihr und dem Porträt kam auch allein der vollständige Umschwung des Geschmacks zu gute, der sich inzwischen vollzogen hat.

Jan Gossaert, nach seiner Geburtsstadt im Hennegau gewöhnlich *Mabuse* genannt, war der begabte Künstler, welcher die niederländische Malerei völlig auf den Weg des Romanismus führte. Um 1470 geboren, seit 1503 in Antwerpen ansässig, begleitete er 1508 den Bischof von Utrecht, Philipp von Burgund, nach Italien. Die Bilder, welche er vorher gemalt hat, wie die Anbetung der Könige in Castle Howard, die Madonna mit musizierenden Engeln (1501) im Museum zu Palermo zeigen ihn als begabten, technisch hervorragenden Spätling der altniederländischen Kunst. Nach seiner Rückkehr ist er völlig italienisiert und müht sich ab, nicht bloss die verkünstelte Spätgotik in den Architekturen seiner Bilder durch Renaissanceformen zu ersetzen — wie namentlich in dem ehemaligen Prager Dombild Lukas die Madonna malend (jetzt im Rudolfinum) — sondern auch seinen Gestalten michelangeleske Grösse der Formen und der Bewegung zu geben. Deshalb führt er auch die Antike in den Stoffkreis der niederländischen Malerei ein und stellt Neptun und Amphitrite (1516, Berlin), Danaë (1527, München) (Fig. 337) in halb italienisch, halb niederländisch schillernder Auffassung dar. In seinem Sündenfall (Hamptoncourt und Berlin) herrscht eine ähnliche Nachahmung Michelangelos, wie bei den italienischen Manieristen dieses Zeitalters; mehrere Madonnen verraten in der ganzen Art der Komposition und der Anordnung im Raum noch mehr als in der Formbildung den überwältigenden Eindruck Lionardos und Raffaels auf den niederländischen Maler. Uns erscheint heute die empfindungslose Mache in diesen Werken unerträglich, so sehr wir auch ihre technische Solidität und Tüchtigkeit anerkennen müssen. Nur die Porträts *Mabuses,* wie fast aller dieser Manieristen, vermögen uns zu interessieren: wo die Natur ihnen unmittelbar vor Augen stand, wussten sie das den Italienern Abgelernte auch fruchtbringend und selbständig zu verwerten. Den Zeitgenossen aber imponierte gerade das Fremdländische in dem Inhalt wie in der Formgebung dieser Werke, und die italienisierende Manier wurde fast im Handumdrehen Mode. Die niederländischen Maler suchten Italien auf, kopierten hier mit Eifer nach den Meisterwerken der Kunst und waren in der Heimat bestrebt, das neue Evangelium zu verkündigen. Nicht bloss durch Gemälde, auch durch zahlreiche Kupferstiche, Teppiche u. s. w. wurde die italienische Formensprache verbreitet. Der Weltruhm der flandrischen Weberei trug selbst dazu bei, Vorlagen italienischer Künstler ins Land zu ziehen, die dann weiterhin umbildend auf den Geschmack einwirkten. Die eifrige Pflege humanistischer Gelehrsamkeit und Dichtkunst in den höfischen Kreisen und insbesondere an den Universitäten



Fig. 387 Danaë von Jan Mabuse (Gossaert)

trug gleichfalls nicht wenig dazu bei, nur noch antike Stoffe als vornehm und fein erscheinen zu lassen. Grosse Talente unter den Malern gingen durch diese Moderichtung der nationalen Kunst verloren. So *Barend van Orley* (1489—1541),[1]) der Hofmaler der Herzogin Margarete von Oesterreich zu Brüssel, *Michiel van Coxie* u. A. (1497—1592). Im Anschluss an *Mabuse* folgten *Lambert Lombard* (1505—66, in Lüttich thätig) und dessen Schüler *Frans de Vriendt (Frans Floris)* (ca. 1517—70) dieser Richtung. Frans Floris hat als hochbegabter Maler und einflussreicher Lehrer die Kunst Antwerpens in diesen Jahrzehnten beherrscht und in grossen Kompositionen, wie dem Engelsturz (1554, Antwerpen), dem Jüngsten Gericht (Brüssel) mit Michelangelo selbst zu wetteifern gesucht. Seine tüchtigen Porträts, wie der Falkenjäger (Braunschweig), vereinigen die niederländische Schärfe der Charakteristik sehr glücklich mit der vornehmen Auffassung und dem breiteren malerischen Vortrag der Italiener. Zu seinen Schülern gehören *Marten de Vos* (1532—1603), von dem bezeugt ist, dass er eine Zeitlang in Tintorettos Werkstatt gearbeitet hat, und die Mitglieder der in mehreren Generationen thätigen Künstlerfamilie *Francken*, die meist in kleinen, figurenreichen Bildern antikisierenden Inhalts den niederländischen Erzählungstrieb zum Ausdruck bringen. Als tüchtige Porträtmaler aus dieser Gruppe sind der später in Deutschland thätige *Nikolaus Neuchatel* und die Familie der *Pourbus* hervorzuheben.

Die holländische Malerei des Zeitalters suchte nicht minder eifrig sich die italienischen Renaissanceformen zu assimilieren, aber naturgemäss mit noch geringerem Erfolge. Der führende Meister dieser Richtung wurde *Jan van Scorel* (1495—1562), ein Schüler des Jacob Cornelisz van Amsterdam, dann aber in Utrecht unter dem Einflusse Mabuses weitergebildet. Weite Reisen führten ihn durch Deutschland und Italien bis nach Palästina; in Rom machte ihn sein Landsmann, Papst Hadrian VI., sogar eine Zeitlang zum Aufseher der päpstlichen Antiken. Nach seiner Rückkehr (spätestens 1525) nahm er in Utrecht natürlich eine hochangesehene Stellung ein. Sein frühestes datiertes Werk, der prächtige Flügelaltar der Kirche zu Obervellach in Kärnten (1520), entstand auf dem Wege nach Italien und ist noch ein gut niederländisches Werk; er zeigt auf dem

[1]) *A. Wauters,* Bernard van Orley. Paris, 1893.

Mittelbilde in zwangloser Komposition die ‚heilige Sippe‘, im Hofe einer ländlichen Besitzung versammelt, eine Reihe von charaktervollen Porträtgestalten wohl aus der Familie des Stifters, dessen Schutzheilige St. Christoph und St. Apollonia auf den Flügeln dargestellt sind. Aus ihren Typen und der Landschaft des Hintergrundes mag man einen Hinweis darauf entnehmen, dass *Scorel* vorher in Nürnberg war, wo er Albrecht Dürer kennen lernte. Ganz niederländisch sind auch seine vortrefflichen Porträts der Agathe von Schönhofen (Berlin und Galerie Doria zu Rom), der Jerusalemfahrer (Museum zu Utrecht) u. a. In gemässigter Weise macht der italienische Einfluss sich in dem klar und ruhig gestalteten Bilde der hl. Magdalena (Amsterdam) mit einer phantastischen südlichen Landschaft geltend, während die eigentlichen Historien, wie David und Saul (Dresden), die Kreuzigung (1530, Rom) u. a., zumeist völlig manieriert wirken. Zum Grotesken gesteigert erscheint diese Manier in den Bildern von Scorels Schüler *Marten van Heemskerck* (1498—1574), während der gleichfalls im Anschluss an ihn gebildete *Anton Moor* († 1578) wieder die unverlierbare Kunst der Niederländer im Porträt mit jener vornehmen und malerisch wirksamen Vortragsweise zu vereinigen weiss, für welche Tizian etwa das Muster aufgestellt hatte.

Die niederländische Plastik im 15. und 16. Jahrhundert.[1]) Mit der glänzenden Entfaltung der Malerei kann sich die niederländische Plastik dieser Zeit nicht messen trotz des bewundernswürdigen Anfangs, der mit den Werken *Claux Sluters* († 1411) gemacht war. Ihre Geschichte bleibt dürftig, zum Teil allerdings auch deshalb, weil die Bilderstürmer des 16. Jahrhunderts und der Revolution gerade von dem plastischen Bildwerk in den Kirchen, den Bildschnitzereien der Altäre u. s. w. nur wenig verschont haben. Doch sind Reste von Altären und Lettnern in Kirchen und Sammlungen erhalten, welche zeigen, dass die Vorliebe für gedrängten Aufbau und eine Ueberfülle von ornamentalem und figürlichem Schmuck, den uns bereits die architektonische Dekoration der niederländischen Renaissance kennen lehrte (vgl. S. 79), auch hier massgebend war. Eine Reihe vollständiger Schnitzaltäre von niederländischen Meistern besitzt z. B. die Nikolaikirche zu Kalkar. Wohl die umfassendste Anschauung von dem hohen Grade der Lebendigkeit und Schärfe des Ausdrucks, welche die niederländischen Bildner in ihren Statuen und Statuetten erreichten, gewähren aber die Nachbildungen solcher Werke auf den Tafeln der Maler; ja die häufige Wiederkehr stein- oder holzfarbener Figuren namentlich auf den Aussenseiten der gemalten Altarflügel beweist, dass für diese die Mitarbeit des plastischen Bildners im allgemeinen die Regel bildete. Aber auch einzelne erhaltene Arbeiten in Holz und Metall, wie die im Museum zu Amsterdam erhaltene Reihe der Ahnenfigürchen Herzog Philipps des Guten von *Jacques de Gerines (Jacop de Coperslagere)* († 1462/3) sind durch hohe Kraft im schlichten Erfassen der Erscheinung und Persönlichkeit ausgezeichnet (Fig. 338). Noch immer blieb das Grabmal das vorzüglichste Arbeitsfeld dieser realistischen Bildnerkunst. Die Tradition der Sluterschen Schule erkennt man in dem Grabmal Karls I. von Burgund und seiner Gemahlin Agnes zu Souvigny, dem Hauptwerk des burgundischen Meisters *Jacques Morel* († 1453). Ein Brüsseler Erzgiesser, *Pieter de Beckere,* führte 1496—1502 das schöne Grabmal der Maria von Burgund († 1482) in der Liebfrauenkirche zu Brügge aus, mit der edlen ruhenden Porträtgestalt der Gemahlin Kaiser Maximilians. Die eigentliche Renaissanceepoche der niederländischen Kunst gab der Bildnerei neuen Aufschwung, wenn sie ihr auch die charakteristische Schärfe der Formenbehandlung nahm und die nationale Eigenart, wie in der Malerei, durch

[1]) *E. Marchal,* La Sculpture et les chefs-d'œuvre de l'Orfevrerie Belges. Bruxelles, 1895.



Fig. 388 Bronzefigur von Jacques de Gerines

ein Hinstreben zu dem italienischen Ideal abschwächte. Noch auf dem Uebergange stehen die prachtvollen Grabmäler, welche Margarete von Oesterreich in der Kirche zu Brou sich, ihrem verstorbenen Gemahl Philibert von Savoyen und ihrer Schwiegermutter Margarete von Bourbon seit 1509 errichten liess. Auf französischem Boden entstanden, durch französische Künstler entworfen, wurden sie doch seit 1512 wesentlich von dem Mechelner Meister *Ludwig van Boghem* ausgeführt. Die in spätgotischen Formen mit reichem Masswerk und zahlreichen Statuetten dekorierte Tumba ist nach einer auch sonst häufig vorkommenden (französischen?) Manier zweigeschossig und enthält ausser der realistisch getreuen Porträtfigur des Toten auf einer unteren Platte dieselbe Gestalt noch einmal im einfachen Sterbekleide. Wahrscheinlich sind gerade diese schön und gross empfundenen Liegefiguren das Werk des an den Grabmälern beschäftigten *Konrad Meit,* eines in den Niederlanden ausgebildeten Wormsers, den wir schon aus Dürers Aufzeichnungen als einen „guten Bildschnitzer" in Mecheln kennen. Im Schloss zu Mecheln standen einst Marmorstatuen der Herzogin Margarete und ihres Gemahls von seiner Hand, und in deutschen Sammlungen haben sich noch einige kleinere Werke, wie die schöne Alabasterstatuette der Judith im Münchener Nationalmuseum, die Buchsbaumfigürchen Adams und Evas in Gotha, sowie Porträtbüsten, nachweisen lassen.[1]) Selbst in Italien scheint er als *‚Corrado Fiammingo‘* (Meister Konrad der Vlame) bekannt gewesen zu sein. Jedenfalls war er ein vielseitiger und seinerzeit hochangesehener Künstler, der für die Renaissancebildnerei namentlich in den Niederlanden eine führende Bedeutung in Anspruch nehmen darf. Aehnlich vielseitig scheint die Thätigkeit des Bildschnitzers *Lancelot Blondeel* (1495—1561) gewesen zu sein, von dem der prachtvolle, eine ganze Wand füllende Kamin im Rathause zu Brügge (1529—31) herrührt. Ein Hofkünstler Karls V., *Jacques Dubroeck,* fertigte den nur in Resten erhaltenen Altarschrein von St. Waltrud in Bergen im Hennegau und schuf auch die Grabmäler zweier Lallaing († 1534) zu Douay und des Bischofs de Croy († 1538) zu Arras bereits im glänzenden Uebergangsstil. Er scheint mit dem in diesen Gegenden von Kardinal Granvella viel beschäftigten italienischen Bildhauer *Leone Leoni* (vgl. S. 242) in engerer Verbindung gestanden zu haben. So drang, den internationalen Beziehungen der kunstliebenden Fürstengeschlechter und Staatsmänner folgend, auf mannigfachen Wegen die italienische Renaissance in die niederländische Plastik ein, und wenn auch noch 1558 der Antwerpener *Jakob Jongelincx* das bronzene Denkmal Karls des Kühnen († 1477) in der Frauenkirche zu Brügge als Gegenstück zu dem seiner Tochter Maria von Burgund (s. S. 279) in schwächlich gotisierenden Formen ausführte, so ist sein Landsmann *Cornelis Floris* (1514—75) wie in seinen Bauten (vgl. S. 78) so auch in seinen Bildwerken (Tabernakel zu Leeuw 1554) bereits überwiegend reiner Renaissance-

[1]) Ueber Konrad Meit vgl. *W. Bode* im Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunsts. XXII, S. IV.



Fig. 339 Grabmal Franz' II. von Burgund zu Nantes

künstler. Nur in dem übergrossen Reichtum der Formen und in dem Haften an mühsamer Detailbildung giebt sich ein Nachwirken der gotischen oder besser der nordisch-germanischen Empfindungsweise deutlich zu erkennen. Der geschichtlich bedeutendste unter diesen niederländischen Renaissancebildnern ist *Alexander Colin* aus Mecheln (1526—1612), der insbesondere auch auf die deutsche Plastik der Zeit einen tiefen Einfluss ausübte. Gleich ihm zogen, als die Bilderstürme und



Fig. 840 Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis von Jean Juste

der Kampf gegen die spanische Gewaltherrschaft den Niedergang der Kunst herbeiführten, viele seiner Landsleute in die Fremde und verbreiteten den Ruhm niederländischer Bildnerei durch ganz Europa.

Frankreich

Die bildende Kunst Frankreichs stand im 15. Jahrhundert wie seine Architektur (vgl. S. 64) noch völlig unter der Herrschaft der Gotik. Doch ein kräftiger Realismus, der niederländisch-burgundischen Kunstweise verwandt und durch die Werke *Claux Sluters* und seiner Schule in Dijon angeregt, giebt ihr

seit der Mitte des Jahrhunderts das Gepräge und muss als Ausdruck einer selbständigen, auf nationaler Grundlage sich entwickelnden ‚Renaissance' gefasst werden. Am klarsten tritt dies in den Werken der Plastik[1]) hervor. Die mittelalterliche Form des Grabmals, die Tumba mit der ruhenden Gestalt des Toten, wurde nur allmählich etwas reicher gestaltet, durch Hinzufügung von Statuen an den Seitenflächen und Ecken oder auch durch einen darüber aufgebauten Baldachin. Die im 14. Jahrhundert begründete Richtung auf individuelle Charakteristik der Porträtfigur wird mit verfeinertem Können weiter verfolgt, das allegorische Beiwerk bietet Anlass zu mehr idealen Bildungen; in der architektonischen Dekoration verdrängen allmählich die italienischen Formen die häufig noch üppig wuchernde Spätgotik. Doch vollzog dieser Wechsel im Geschmack sich erst um die Wende zum 16. Jahrhundert, teilweise wohl unter dem Einfluss einiger in Frankreich thätiger italienischer Bildhauer, wie *Francesco di Laurana* (vgl. S. 151) u. a. In den Grabmälern zu Brou (vgl. S. 380) ist noch nichts davon zu verspüren. Die dabei beschäftigten französischen Künstler *Jean Perréal* (ca. 1508) und *Michel Colombe* († 1514) gehören zu den berühmtesten Bildhauern ihrer Zeit und erscheinen bei anderen Gelegenheiten auch in Verbindung mit der italienischen Richtung. So in ihrem Hauptwerk, dem Grabmal Franz' II. von Burgund in Nantes (1507), wo ein *Geronimo da Fiesole* die Renaissanceornamentik ausführte. Das stattliche Werk (Fig. 339) ist typisch für das Prunkgrab der Zeit. Die beiden vornehm-schönen Grabfiguren des Herzogs und seiner Gemahlin Marguerite de Foix ruhen mit betend gefalteten Händen, Engel halten ihnen das Kopfkissen; an den Seiten der Tumba sind Apostelgestalten in Nischen und Halbfiguren von Trauernden in Rundmedaillons angebracht, an den vier Ecken halten die edeln Gestalten der vier Kardinaltugenden Wacht. *Michel Colombe,* der in Tours ansässig war, schuf, ganz im Geiste der burgundischen Skulptorenschule, auch sonst manches Werk voll scharfer Charakteristik und hohen Formengefühls; das Grabmal der Roberte Legendre († 1522, im Louvre),



Fig. 341 Relief von Jean Goujon

[1]) *L. Gonse,* La sculpture française du XIVe au XIXe siècle. Paris.

das heilige Grab zu Solesmes, das bemalte Relief des hl. Georg im Drachenkampf (aus Schloss Gaillon, im Louvre), mehrere Madonnenstatuen und bemalte Altäre in Städten der Touraine sind ihm zuzuschreiben. Die italienische Renaissance hat an diesen Arbeiten noch keinen anderen Anteil, als dass ihr teilweise die Ornamentik entlehnt ist. Aehnliches gilt von der Bildhauerschule von Rouen, deren bedeutendstes Werk das 1516—25 geschaffene Wandgrab der beiden Kardinäle George d'Amboise von *Roland Leroux* ist, und von dem in Lothringen thätigen *Ligier Richier* (1500—57), dessen strenge Wahrheitsliebe in Werken wie seinen drei Reliefs aus der Passion Christi an einem Altar in Hatton-le-Châtel und einer Grablegung in der Kirche St. Etienne zu Saint-Mihiel besonders zum Ausdruck kommt. Die Tradition der burgundischen Schule giebt noch dem grossen Jüngsten Gericht im Giebel von St. Michel



Fig. 342 Dianagruppe von Jean Goujon

zu Dijon von *Hugues Sambin* charaktervolle Bestimmtheit bei durchweg malerischer Auffassung. Besonders aber in Werken der inneren kirchlichen Ausstattung (Chorschranken in Chartres und Albi, Schranken und Gestühl in Amiens 1508 und 1531) hielt sich nicht bloss die gotische Formgebung, sondern auch der nationale Realismus bis weit ins 16. Jahrhundert hinein.

Doch in der höfischen Kunst siegte die Renaissance. Den Uebergang erläutert das grosse Prachtgrab Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in der Abteikirche von Saint-Denis (1516—31) (Fig. 340). Es entstand durch die oberitalienische Künstlerfamilie *Giusti (Juste),* von der zwei Mitglieder, *Antonio* (1479—1519) und *Giovanni* (1485—1549) in Tours nachweisbar sind. Nach der Weise oberitalieni-

scher Fürstengräber (vgl. S. 143) erhebt sich eine zierliche Renaissancepfeilerhalle, in deren Bogenöffnungen die Gestalten der Apostel sitzen; die Allegorien der vier Kardinaltugenden thronen an den Ecken des Sockels. Oben knieen betend die ausgezeichneten Porträtgestalten des königlichen Ehepaars, unten liegen dieselben auf der Bahre, nur mit dem Leichentuch bekleidet. Italienischer Formsinn und nordische Empfindung haben sich hier untrennbar durchdrungen. Noch grossartiger in der Anlage ist das Grabmal Franz' I., seiner Gemahlin und seiner Kinder in St. Denis, 1548—59 von dem Architekten *Philibert de l'Orme* (vgl. S. 69) in Gemeinschaft mit *Pierre Bontemps* und anderen Bildhauern errichtet. Hier nimmt der Aufbau die Gestalt eines Triumphbogens an, auf dessen Attika die Mitglieder der königlichen Familie knieen, sorgfältige, etwas glatte Werke voll liebenswürdiger Wahrheit der Beobachtung.



Fig. 343 Madonna von Germain Pilon

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelangte, in engem Zusammenhange mit der gleichen Wendung in der Architektur, die Renaissance in der französischen Plastik völlig zum Durchbruch. *Jean Goujon* (ca. 1510 bis 1568), der Genosse *Lescots* am Louvrebau (vgl. S. 68) ist ihr Hauptmeister. Seine Anfänge weisen vielleicht auf die Normandie und damit in die Nähe der Niederländer. In Rouen wird ihm u. a. das stattliche Wandgrab des Herzogs Louis de Brézé († 1531) in der Kathedrale zugeschrieben, bei dem vor allem die Gestalt des Verstorbenen, im Starrkrampf des Todes dargestellt, eine Meisterschöpfung ist. In Paris sind seine frühesten Arbeiten die Reliefs vom Lettner der Kirche St. Germain l'Auxerrois (1540—44) mit den Evangelisten und einer Grablegung Christi (jetzt im Louvre). Um 1550 entstanden die Reliefs einer Brunnenloggia an der Kirche des Innocents (jetzt im Louvre) (Fig. 341), in denen Goujons eigenartiges Schönheitsideal bereits vollständig ausgebildet erscheint. Im Streben nach Zierlichkeit giebt er seinen Figuren überschlanke Proportionen, aber er weiss sie auch anziehend und vornehm zu gestalten und beherrscht meisterhaft den Stil des Flachreliefs. Am Louvrebau selbst werden ihm u. a. die im Schweizersaal einen Balkon tragenden Karyatiden zugewiesen, die beweisen würden, dass er auch architektonisch gross zu gestalten wusste. Als sein Hauptwerk gilt die Statue einer ruhenden Diana von einem Brunnen im Schlosse zu Anet (1548, jetzt im Louvre) (Fig. 342); auch hier tritt die Eleganz der Linienführung und aristokratische Feinheit der Formen als Ziel des Künstlers hervor. Sein Schüler *Germain Pilon* (ca. 1535—90) steht ihm darin nicht nach: die Gruppe der (bekleideten) drei Grazien mit einer Bronzeurne, in der einst das Herz Heinrichs II. aufbewahrt wurde (Louvre), und eine Madonna in Notre-Dame zu Le Mans (Fig. 343) sind für ihn und diese ganze höfische Kunst charakteristische Werke. Ein leicht konventioneller Zug schleicht sich bereits ein und nimmt seinen Darstellungen ernster Vorgänge, wie dem sonst vortrefflich komponierten Bronzerelief der Grablegung im Louvre und den Gestalten seiner Grabmäler Heinrichs II. in St. Denis (1565—83) und

des Kanzlers René de Biragne im Louvre (1574) die rechte überzeugende Wahrheit. Doch bleiben die Porträts der Lebenden und der Toten, welche auch jetzt noch im Leichentuch auf dem Sarkophag dargestellt zu werden pflegen, von packender realistischer Kraft erfüllt. Auf diesem Gebiet liegt auch die Stärke der bereits ins 17. Jahrhundert hinüberleitenden Nachfolger, wie *Barthélémy Prieur* (ca. 1550—1611), *Pierre Biard* (1559—1609) und *Michel Bourdain* (1579—1640).

Die französische Malerei des 15. Jahrhunderts blieb noch ohne grössere Bedeutung, fast ganz auf die Buchmalerei beschränkt und von der niederländischen Kunst beeinflusst. Dies gilt namentlich von der Schule der Provence, die unter dem Protektorate des kunstsinnigen Königs René von Anjou blühte. Neben zahlreichen Miniaturen entstammen ihr einige mit niederländischer Feinheit durchgeführte Triptycha, wie das mit der Auferweckung des Lazarus (1461, Uffizien zu Florenz) und das mit dem Brennenden Dornbusch (1475, Kathedrale zu Aix), als deren Meister *Nicolas Froment* genannt wird (Fig. 344). Miniatur- und Tafelmaler zugleich ist auch *Jean Foucquet* (1415—85), der, in Tours geboren, um 1445 in Rom thätig war und daher die italienische Frührenaissance, ihre Architektur, ihre gesetzmässige Perspektive und ihr Streben nach dem Bildnis und der Landschaft kennt. In seinen meisterhaften Miniaturen, von denen sich Beispiele in den Bibliotheken von Paris, München, Tours, Dijon und in der ehemaligen Sammlung Brentano in Frankfurt (Fig. 345) erhalten haben, kommt dies alles zum Ausdruck. Das Gebetbuch für Etienne Chevalier († 1474, jetzt in Chantilly) ist sein bedeutendstes Werk in der Buchmalerei, das Diptychon mit der Madonna und dem Bildnis desselben Stifters (aus Melun, die Teile in Antwerpen und Berlin), sein einziges beglaubigtes Tafelgemälde.



Fig. 344 Triptychon zu Aix von Nicolas Froment

Den Zusammenhang mit den Niederlanden, den alle diese Werke verkünden, verlor die französische Malerei auch im 16. Jahrhundert nicht. *Jean Clouet* (ca. 1485



Fig. 345 Einsegnung der Apostel von Jean Foucquet

bis 1540), den Franz I. 1518 als Porträtmaler an seinen Hof berief, stammte aus Brüssel. Er schuf sorgfältige, etwas trockene Bildnisse in zartem, silbergrauem Tone[1]) (Fig. 346); sein Sohn *François Clouet* (um 1500—72) arbeitete mit etwas eingehenderer geistiger und stofflicher Charakteristik in seiner Weise fort; die Verwechselung mit Holbein, welcher seine Bildnisse (Fig. 347) früher häufig anheimfielen, thut ihnen aber zu viel Ehre an, sie sind dafür zu dünn und matt. Von seinen Historienbildern ist leider keines erhalten, so dass uns dieser Zweig der französischen Malerei im 16. Jahrhundert heute völlig im Banne der Italiener erscheint. Nur der vielseitig, auch als Bildhauer, Glasmaler und Kupferstecher thätige *Jean Cousin* (1502—89) bewahrt, soweit seine Kompositionen zu Glasgemälden ein Urteil begründen, einige Selbständigkeit wenigstens in der Vorliebe für das Erschreckliche, Schaudererregende; in seinem einzigen beglaubigten Tafelgemälde, dem Jüngsten Gericht (Louvre) (Fig. 348), zeigt er dagegen bereits Einflüsse der italienischen Manieristen, welche die französische Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts völlig beherrschen.

Nachdem die Berufungen Lionardos (1516) und Andrea del Sartos (1518) resultatlos verlaufen waren, gewann Franz I. als eifriger Freund der italienischen Renaissance im Jahre 1530 eine Schar von italienischen Malern der nachklassischen Epoche, hauptsächlich um sein neugestaltetes Schloss Fontainebleau von ihnen ausschmücken zu lassen. Diese Künstler — namentlich der Florentiner *Giambattista di Jacopo,* gen. *il Rosso* (1494—1541), ein Nachahmer Sartos und Michelangelos, der Bolognese *Francesco Primaticcio* (1504—71), der unter Giulio Romano in Mantua gearbeitet hatte, und der ihm eng verbundene *Niccolo dell' Abbate* (1512—71), gewöhnlich unter dem Namen der „Schule von Fontainebleau“ zusammengefasst, haben ihrer dekorativen Aufgabe in glanzvoller Weise genügt, durch ihre dominierende Stellung in der königlichen Gunst aber das Aufkommen einer selbständigen französischen Malerei auf lange Zeit verhindert. Die Macht ihres

1) Neuerdings wird ihm und seiner Schule auch die bekannte Gruppe von Gemälden mit Darstellung musizierender und lesender weiblicher Halbfiguren zugeschrieben; vgl. F. Wickhoff im Jahrb. d. österr. Kunstsammlungen XXII, 221 ff.

Beispiels prägte der ganzen französischen Kunst bis zum Beginn ihres neuen Aufschwungs im 17. Jahrhundert den Stempel des italienischen Manierismus auf.

Das französische Kunstgewerbe der Renaissancezeit besitzt zum Teil eine grössere allgemeine Bedeutung als die gleichzeitige Malerei. In der seit alters gepflegten Teppichwirkerei allerdings hatte schon während des 14. Jahrhunderts Paris den Vorrang an Arras und Brüssel abgegeben und der französische Ursprung der zahlreich erhaltenen Prachtwerke (in den Kathedralen zu Sens, Reims, Paris, Aix, im Musée Cluny u. a.) ist zuweilen zweifelhaft. Aber die Glasmalerei blühte weiter fort und hat im 15. und 16. Jahrhundert eine erstaunliche Fülle herrlichster Arbeiten geschaffen; selbstverständlich macht sich auch hier der niederländische Einfluss geltend, namentlich in den nördlichen Provinzen. Die Kathedralen zu Evreux, Bourges, Le Mans, Quimper, St. Severin zu Paris, die Kirchen von Rouen und Beauvais sind besonders reich an solchen Werken.



Fig. 346 Porträt Franz' I. von Jean Clouet

Einen besonderen Ruhm des französischen Kunstgewerbes macht die Emailmalerei aus, die in Limoges vorzüglich Pflege fand. Nachdem die mittelalterliche Technik des „Grubenschmelzes“ zu Grunde gegangen, begann gegen das Ende des 15. Jahrhunderts ein neuer Aufschwung durch das Verfahren des s. g. „Maleremails“, wobei, ohne Zuhilfenahme von Metallumrissen, die Farben auf der glatten Fläche aufgetragen und angeschmolzen werden. Als ihr Begründer erscheint *Nardon Penicaud* († nach 1530) dessen Nachfolger neben denen aus den Familien *Limousin, Reymond, Courteys* die Technik bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts fortgepflanzt haben. Als die berühmtesten Maler werden *Léonard Limousin* (um 1505—75), *Jean Penicaud* (um 1510—90) und *Pierre Reymond* (nachweisbar 1534—82) genannt. Die Arbeiten, in älterer Zeit meist kleine Triptychen (Fig. 349) und andere Gegenstände des kirchlichen Gebrauchs, später auch Kannen (Fig. 350), Schalen, Schüsseln u. dergl., sind kompositionell meist in Anlehnung an Kupferstichvorlagen, namentlich auch solche von deutschen Meistern, wie Schongauer, Dürer u. a., geschaffen, beanspruchen aber durch die Feinheit in der Wahl der Farben und deren leuchtende Wirkung oft hohen Kunstwert. Eine vorübergehende Geschmacksrichtung führte die Manier der Grisaillemalerei in Weiss



Fig. 347 Porträt Karls IX. von François Clouet

und Grau auf schwarzem Grunde ein.

Zu selbständiger Bedeutung gelangte auch die französ. Fayencekunst durch die erfinderische Thätigkeit des genialen *Bernard Palissy* (ca. 1510—90). Die Bekanntschaft mit den italienischen Majoliken führte zu mannigfachen Nachahmungen ohne besonderen Wert; erst Palissy gelang es, mit einer neuen Technik auch neue künstlerische Formen zu gewinnen. Er verwendete in der Masse gefärbte, durchscheinende Glasflüsse, und zwar zur Bemalung aufgelegten Reliefschmucks, der bei ihm meist aus Naturabgüssen von Schalentieren, Schlangen, Fischen, Insekten, Steinen u. s. w. (‚rustiques figulines‘) besteht (Fig. 351). Später wandte er sich auch figürlichen Darstellungen und rein ornamentalen Bildungen zu, wobei ihm zuweilen die hochentwickelte Goldschmiedekunst oder die fein reliefierten Zinngefässe seines Landsmannes *François Briot* als Muster dienten (Fig. 352). Auch die seltsamen, während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in St. Porchaire im Poitou entstandenen Fayencen, früher Henri II- oder Oiron-Fayencen genannt, müssen als eine zeitweilig sehr beliebt gewesene Spezialität der französischen Keramik erwähnt werden.

Spanien und Portugal

Auch in der bildenden Kunst der spanischen Halbinsel herrschte wie in ihrer Architektur das ganze 15. Jahrhundert hindurch unbestritten die Gotik. Ueberdies wurden gerade die wichtigsten Aufgaben, wie es scheint, in die Hände ausländischer, zumal niederländischer und burgundischer Künstler gelegt. Daher stammt

wohl die Vorliebe für hohe, vielteilige Schnitzaltäre (‚Retablos‘), welche die Spanier mit den germanischen Völkern teilen (Fig. 353). Ein Prachtwerk dieser Art ist der Hochaltar der Kathedrale von Sevilla, seit 1482 von einem niederländischen Meister *Dancart* ausgeführt; das ähnlich reiche Chorgestühl schuf derselbe Meister seit 1475 zusammen mit dem Spanier *Nufro Sanchez.* Ein Meister



Fig. 348 Weltgericht von Jean Cousin

Philipp Vigarni († 1543), dessen Beiname *de Borgonia* Schule oder Herkunft bezeichnet, hat in Burgos bedeutende Werke dieser niederländischen Richtung hinterlassen. In Portugal entstand um 1495 der grossartige Hochaltar der alten Kathedrale von Coimbra im niederländischen Stil durch *Olivel de Gand* (aus Gent), der bis 1509 auch das Prachtgestühl des neuen Kapitelraums an der Rundkapelle des Christusordens in Thomar schuf. Ganz ähnlichen Charakter trägt die noch völlig gotisch empfundene, aber in Renaissanceformen durchgeführte geschnitzte Holzkanzel des Doms zu Coimbra (Fig. 354). Kein anderes Bild zeigt die reich entwickelte



Fig. 849 Triptychon von Nardon Penicaud

Grabplastik der Zeit, deren bedeutendste Leistungen die Arbeiten des *Gil de Siloe* (nachweisbar 1486—99) in der Kartause Miraflores (Grabmäler König Johanns II., seiner Gemahlin und seines Sohnes) sind.

Hier aber setzte auch zuerst das siegreiche Vordringen des italienischen Stils ein, den viele ins Land gezogene Künstler einbürgerten. Schon 1491—99 war *Andrea Sansovino* (vgl. S. 155) am Hofe von Portugal thätig gewesen, nun folgten immer zahlreicher florentinische und oberitalienische Marmorbildner. So wurden die Grabmäler des Königspaars, Ferdinands und Isabellas, in der Capilla real zu Granada (nach 1504) dem Florentiner *Domenico Fancelli* († 1518) anvertraut; so entsprang der kurzen Thätigkeit (1519—22) seines Landsmannes *Pietro Torrigiani* in Spanien die lebensvolle Terrakottafigur des hl. Hieronymus im Museum zu Sevilla. Aber auch einheimische Bildhauer, vor allem *Bartholome Ordoniez* († 1520?) und *Alonso Berruguete* (1480—1561) gaben sich nun rückhaltlos dem italienischen Renaissancestil hin. In den Werken *Berruguetes,* darunter die Reliefs im Chor der Kathedrale zu Toledo, das Grabmal des Kardinals Don Juan de Tavera im Johannesspital zu Toledo, lassen sich die Nachwirkungen aller grossen italienischen Bildhauer von Donatello bis Michelangelo verspüren, deren Werke er



Fig. 850 Emailkanne von Limoges

von 1503—20 in Florenz und Rom studiert hatte. Unter seinem Einfluss wurde auch der noch immer beliebte ‚Retablo‘ in die Form des italienischen Renaissancetabernakels übergeführt (Fig. 355). Neben ihm gilt *Gaspar Becerra* (1520—70) als der wichtigste Vertreter der Renaissanceplastik in Spanien.



Fig. 351 Schüssel von Bernard Palissy

Die spanische Malerei des 15. Jahrhunderts zersplittert sich in eine Anzahl von Lokalschulen, die zumeist durch das Ueberwiegen des italienischen oder niederländischen Einflusses oder eine Vermischung beider Richtungen charakterisiert werden. Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts herrscht der italienische Import vor und die Maler suchen wie die Plastiker ihre Schulung in Italien selbst. *Alonso Berruguete* wird als Maler fast nur noch durch den Retablo im Colegio mayor de Santiago zu Salamanca bezeugt. Sein Zeitgenosse *Vincente Juan Macip,* gen. *Juan de Juanes* in Valencia (ca. 1507—79) hatte gleichfalls in Italien studiert und sich der Richtung Raffaels angeschlossen, ebenso wie der Sevillaner *Luis de Vargas* (1502—68), der aber doch in seinen Bildern (Geburt Christi 1555, s. g. „Genealogie Christi“ 1561, in der Kathedrale zu Sevilla) spanische Typen für die Madonna und die Heiligen einführt. Noch mehr Spanier blieb *Luis Morales* († 1586 in seiner Geburtsstadt Badajoz), der niemals den Boden der Heimat verliess und auch in dem, was er der Fremde verdankt, mehr nach dem Norden hin gravitiert. Er muss als der früheste spanische Künstler von entwickelter Eigenart betrachtet werden; die Spanier nennen ihn ‚il divino‘, „den Göttlichen“. In seinen Bildern, die mit Vorliebe die Passion Christi darstellen (Fig. 356) kommt der Zug ekstatischer Hingebung, welcher die spätere spanische Kunst charakterisiert, bereits deutlich zum Ausdruck neben manchem Rest altertümlicher Befangenheit.



Fig. 352 Schüssel von Bernard Palissy

Unter den spanischen Künstlern, welche sich um den Madrider Hof gruppieren und die neben den zahlreichen Italienern, die Philipp II. in- wie ausserhalb seines Landes beschäftigte, doch nur den zweiten Rang einnehmen, sind die Porträtmaler *Alonso Sanchez Coello* (ca. 1515—90) und sein Schüler *Juan Pantoja de la Cruz* (1551—1609) zu nennen, sowie der Maler des Escorial, *Juan Fernandez*



Fig. 353 Spanischer Schnitzaltar des XV. Jahrhunderts im Museum zu Valladolid

Navarrete (ca. 1526—79), der an dem Vorbilde Tizians sich zu grösserer Freiheit entwickelte.

Einer der bedeutendsten Maler des Jahrhunderts ist der Valencianer *Francisco de Ribalta* (um 1555—1628), der, von Anregungen durch die grossen Italiener ausgehend, zu wirklicher Selbständigkeit und nationaler Eigenart gelangte. Aehn-

liches gilt von *Juan de las Roëlas* (1558—1625) zu Sevilla, der bereits als ein unmittelbarer Vorläufer des grossen Murillo gewürdigt werden muss.

In Portugal blieb der niederländische Einfluss länger vorherrschend. In *Frey Carlos*, der ca. 1517—40 in Evora thätig war, scheint ein aus den Nieder-



Fig. 854 Holzkanzel im Dom zu Coimbra

landen selbst stammender Meister nachweisbar, und auch der etwa gleichzeitige *Valesco da Coimbra* verleugnet keineswegs seinen Zusammenhang mit der Kunst Memlings und seiner Nachfolger.

Deutschland

Die Geschichte der deutschen Kunst im 15. und 16. Jahrhundert muss begonnen werden mit einem Hinweis auf den neuen Kunstzweig des Kupferstichs und Holzschnitts, der für kein anderes Land so grosse Bedeutung gewonnen hat wie für Deutschland.[1]) Denn weder die italienischen noch die niederländischen Künstler haben in solchem Umfange diese Techniken benutzt, um selbständige Ideen und Formgedanken zum Ausdruck zu bringen. Der italienische Kupferstich ist abhängig von den Werken der Maler und dient zum grossen Teil blossen Reproduktionszwecken; von den niederländischen Künstlern hat ihn nur Lukas von Leyden eifrig gepflegt und dies vorwiegend unter deutschem Einfluss. Der

[1]) *C. v. Lützow*, Gesch. d. deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin, 1891.

Holzschnitt ausserhalb Deutschland hat fast gar keine selbständige Bedeutung, sondern tritt an Stelle der Miniaturmalerei beim Schmuck des Buches. Die deutschen Kupferstiche und Holzschnitte sind dagegen überwiegend Originalarbeiten, für diese Technik geschaffen und nur in ihr ausgeführt. Es bestand offenbar eine Wahlverwandtschaft zwischen dem deutschen Kunstgeiste und diesen beiden graphischen Verfahrungsarten, die der Buchdruckkunst, dem wichtigsten Beitrag des deutschen Geistes zur Kultur der Menschheit, wesensgleich sind; in ihrer Pflege drückt sich für das deutsche Kunstgebiet der Gegensatz gegen das Mittelalter aus. War die ganze mittelalterliche Kunst durchaus auf die Farbe begründet, bei aller inhaltlichen Bedeutung also auf ein sinnlich wirksames Moment, so wurde hier zum erstenmal eine Kunsttechnik geschaffen, die prinzipiell auf farbige Wirkung verzichtete, in dem reinen Gegensatz von Schwarz und Weiss ihr Ausdrucksmittel fand. Das entsprach der uralten Vorliebe für das graphische Linienspiel, welche die germanische Kunst charakterisiert, es entsprach aber auch der Neigung zum Gedankenhaften, zum innerlich Bedeutungsvollen, die als Erbteil des deutschen Geistes zu keiner Zeit mehr nach Ausdruck verlangte, als im Jahrhundert der Reformation. Ist doch die ganze deutsche Kunst der Zeit von dieser Neigung beherrscht: sie steht an Klarheit und Schönheit hinter der italienischen, an Wahrheit und Feinheit hinter der niederländischen meist zurück, aber sie übertrifft beide durch die Wärme und Tiefe des Gefühls, oft auch der Ideen, mit der sie ihre Schöpfungen beseelt. — Echte Kinder der Zeit sind Kupferstich und Holzschnitt auch durch ihre Volkstümlichkeit, die sich auf die vergleichsweise billige Herstellung und die Möglichkeit weitester Verbreitung gründete. Von einem Original konnte eine hohe Zahl fast gleichwertiger Abzüge genommen werden, der Wissensdrang, die steigende Lust an der Anschauung aller Dinge dieser Welt wurden befriedigt; auch an kulturgeschichtlicher Wichtigkeit stehen also diese graphischen Techniken dem Buchdruck fast gleich.



Fig. 855 Relief von Alonso Berruguete Museum zu Valladolid

Die ältere und primitivere von beiden ist der Holzschnitt[1]), hervor-

---

[1]) *W. L. Schreiber*, Manuel de l'amateur de la gravure sur bois. Leipzig, 1891 ff. (Kritisches Verzeichnis der erhaltenen Holzschnitte, mit Atlas.) — *T. O. Weigel u. A. Zestermann*, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig, 1866. — *W. Schmidt*, Die frühesten und seltensten Denkmäler des Holz- und Metallschnittes. Nürnberg, o. J. — *A. Essenwein*, Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum


Fig. 356 Ecce Homo von Luis Morales

gegangen wohl aus dem gewerblichen Verfahren des Zeug- und Modeldrucks, wobei erhaben in eine Holztafel geschnittene Muster mit Farbe bestrichen und abgedruckt wurden. Die eigentliche „Erfindung" des Holzschnittes, die sicher über den Anfang des 15. Jahrhunderts hinabreicht, war gemacht, sobald man eine solche Holztafel, etwa mit einer bildlichen Darstellung, zum Zweck des vielfältigen Abdrucks auf Pergament oder Papier herstellte (Fig. 357). Die Figuren sind in dicken Umrisslinien geschnitten, anfänglich noch auf Bemalung mit der Hand oder durch aufgelegte Schablonen berechnet; sie gleichen dann auffallend den Gestalten in den gotischen Kirchenfenstern mit ihren starken, durch die Verbleiung gebildeten Konturen, und die Vermutung, dass die ersten Holzschneider aus dem Stande der Glasmaler hervorgegangen seien, erscheint nicht ungerechtfertigt. Schon früh finden sich Holzschnitte mit einer aus demselben Block geschnittenen Unterschrift — die unmittelbaren Vorläufer des Druckes mit beweglichen Lettern. Ganze Folgen solcher Holzschnitte, zu Büchern vereinigt, die s. g. Blockbücher[1]), fanden weite Verbreitung. Sie stellen in der Weise der mittelalterlichen Theologie die Geschichten des Neuen Testaments in Parallele mit denen des Alten dar (die s. g. Armenbibel, ähnlich der Heilsspiegel) oder schildern den Kampf des Menschen auf seinem Sterbebette gegen die bösen Geister (Ars moriendi) u. ä. Diese Werke sind Nachahmungen handschriftlicher Kodices mit ähnlichem Inhalt und bezeichnen also recht eigentlich den Uebergang vom geschriebenen zum gedruckten Buch. Der älteste datierte Holzschnitt ist ein Einzelblatt mit der Gestalt des hl. Christoph, einem Vers als Unterschrift und der Jahreszahl 1423 (aus Kloster Buxheim bei Memmingen). Er ist, wie die meisten älteren Holzschnitte, in primitiver Weise durch Aufpressen des Blattes auf den Holzblock gedruckt (Reiberdruck). Technische und künstlerische Fortschritte machte der Holzschnitt im 15. Jahrhundert durch die Erfindung des Buchdruckes und der Buchdruckpresse, welche einen klaren und sauberen Abdruck ermöglichte und den Holzschnitt als Illustration in den Lettern-

---

zu Nürnberg, 1875. — *R. Muther,* Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten. München und Leipzig, 1893. (Reproduktionen.) — *W. J. Linton,* The Masters of Woodengraving. London, 1889.

[1]) Vgl. Bd. IV des oben angeführten Werkes von *W. L. Schreiber.*

satz einfügte. Wenn der Einzeldruck, wie ihn die alten Formschneider, Briefdrucker oder Briefmaler herstellten, sich dem geistigen Inhalt nach zumeist auf die Darstellung von Heiligenbildern, Reliquienschätzen (Heiltümern), Gegenständen aus der Natur, Neujahrsblättern, Spielkarten u. dgl. beschränkt hatte, so eröffnete sich dem Illustrationsdruck durch den Inhalt der betreffenden Bücher natürlich ein weiteres Feld; er wurde geistig regsamer, vielseitiger und geschmeidiger. Vor allem aber musste er fortan auf das Hilfsmittel der nachträglichen Kolorierung verzichten und aus seiner eigenen Technik, durch Schraffierung und Kreuzlagen die Mittel zur feineren Ausführung gewinnen. So sind in Bamberg, Augsburg, Ulm, Köln, später namentlich in Strassburg, Basel und Nürnberg eine Reihe von illustrierten Büchern entstanden, die freilich erst im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts durch das Eintreten der Maler als Zeichner für den



Fig. 857 Christi Geburt Holzschnitt aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts

Holzschnitt eine höhere künstlerische Stufe erreichen. Der erste Illustrationsdrucker war *Albrecht Pfister* zu Bamberg, das erste künstlerisch bedeutende Werk die Beschreibung des Bernhard von Breidenbach von seiner Reise ins hl. Land, wozu der Utrechter Maler *Erhart Rewyck* die Illustrationen gezeichnet hatte (1486).[1])

Der Kupferstich[2]) ist wahrscheinlich aus dem Goldschmiedehandwerk hervorgegangen, sein Material, seine Werkzeuge (Grabstichel und Nadel) und die

---

[1]) *R. Muther,* Die deutsche Bücherillustration der Gotik u. Frührenaissance. München und Leipzig, 1884.

[2]) *F. Lippmann,* Der Kupferstich. 2. Aufl. Berlin, 1896. — Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen der Reichsdruckerei herausgeg. v. *F. Lippmann.* Berlin, 1889—1901. (10 Mappen.) — Publikationen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft. 1886—97.

ganze Art der Technik gaben ihm von Anfang an einen vornehmeren Charakter, er konnte mit der Stichtechnik allein höhere künstlerische Wirkungen erzielen und demgemäss auf die Kolorierung verzichten. Da es sich dabei nicht wie beim Letternsatz und Holzschnitt um ein Hochdruck-, sondern um ein Tiefdruckverfahren handelte, war eine Verbindung mit dem Buchdruck ausgeschlossen, der Kupferstich behielt also stets seine selbständige Bedeutung. Einer Abart der Technik entstammen die s. g. Schrotblätter, deren Druckplatten aus Metall bestehen, das mit dem Grabstichel des Kupferstechers und wohl auch mit punzenartigen Instrumenten bearbeitet, dann aber als Hochdruckplatte benutzt wird, so dass die Linien und Punkte der Zeichnung auf dem Papierabdruck weiss erscheinen.



Fig. 358 Kupferstich vom Jahre 1446

Um die Mitte des Jahrhunderts war die Ausbildung des Kupferstichs schon weit vorgeschritten, wie das erste datierte Werk, eine Passionsfolge im Berliner Kupferstichkabinett, beweist, deren Geisselung (Fig. 358) die Jahreszahl 1446 trägt. Die Umrisse sind fein und scharf eingegraben, durch kleine Strichelchen und Häkchen wird Schattengebung und Detaillierung angestrebt. Um dieselbe Zeit treten andere Stecher bereits als erkennbare Persönlichkeiten hervor, denen sich bestimmte Gruppen von Arbeiten zuschreiben lassen, so der *Meister der Spielkarten*, der *Meister des hl. Erasmus*, der *Meister der Liebesgärten*[1]) u. a., wobei die euphemistische Bezeichnung „Meister“ nicht zu streng genommen werden darf, denn die selbständige Erfindung dieser Stecher bleibt immerhin noch ziemlich beschränkt, ihre Technik primitiv, ihr ganzer Betrieb handwerksmässig. Darüber erhebt sich erst der *Meister E. S. von 1466,* ein überaus fruchtbarer Kupferstecher von ausgeprägter Eigenart und künstlerischem Sinn. Er beherrscht als der Erste den Grabstichel so weit, dass er auf eine malerische Gesamtwirkung hinzuarbeiten vermag; seine schlanken, liebenswürdigen Gestalten sind höchst ausdrucksvoll, Pflanzen und Tiere bildet er meisterhaft nach. Man nimmt an, dass die verhältnismässig wenigen bezeichneten und zum Teil mit den Jahreszahlen 1465—67 datierten Blätter seiner Hand erst dem Ende seiner Thätigkeit

---

[1]) *M. Lehrs,* Der Meister der Liebesgärten, Leipzig 1893, und andere Arbeiten dieses Forschers, die für die Kenntnis des Kupferstichs des 15. Jahrh. überall grundlegend sind.

entstammen, so dass diese also um die Mitte des Jahrhunderts beginnen würde. Hauptwerke des Meisters sind eine Anbetung der Könige, Johannes auf Patmos, Madonna im Blumengarten, Maria von Einsiedeln (1466), Christus Salvator (1467), zwei Kartenspiele, ein Alphabet (Fig. 359) u. a.



Fig. 359 Buchstabe D vom Meister E. S.

Wenn der Meister E. S. auch sicher Einwirkungen der niederländischen Kunst erfahren hat, so ist er seinem Wesen nach doch ganz deutsch; das Gebiet seiner Thätigkeit wird heute mit grosser Wahrscheinlichkeit an den Oberrhein versetzt. Eine andere Gruppe von Stechern steht in weit engerem Zusammenhange mit der flandrischen und der holländischen Kunst des 15. Jahrhunderts und gehört wohl selbst den Niederlanden oder wenigstens dem Niederrhein an. Sie entnehmen ihre Kompositionen den Bildern der niederländischen Maler oder schaffen im besten Falle unter sichtlicher Anregung durch dieses Vorbild kleine Genrescenen aus dem Leben. In dieser Hinsicht als der bedeutendste erscheint *Israel van Meckenem*, ein gegen 1500 in Bocholt thätiger Kupferstecher (Fig. 360), von dem mehr als 260 Blätter bekannt sind. Den Stil der Holländer, etwa Ouwaters oder Geertgens tot St. Jans, imitiert der *Meister J. A.* (mit dem Zeichen des Weberschiffchens), der, wie die Beischrift auf manchen Blättern „Zwoll" andeutet, aus Zwolle stammte oder daselbst thätig war. Diese und andere Meister haben die Technik der Stecherkunst mannigfach gefördert, sind als Künstler und in der Erfindung ihrer Kompositionen aber mehr oder weniger abhängig; die grosse Zahl von Kopien, welche uns unter ihren Arbeiten immer wieder begegnen, beweist den vorwiegend gewerbsmässigen Charakter ihrer Thätigkeit. Im Sinne des Meisters E. S. schufen nur die grossen oberdeutschen Maler weiter, die den Kupferstich zu freier künstlerischer Höhe erhoben, vor allem *Schongauer* und *Dürer*.

1. Die Malerei[1])

Der handwerkliche Betrieb ist auch für die deutsche Malerei des 15. Jahrhunderts durchaus die Regel gewesen und hat ihre ganze Entwicklung überwiegend

[1]) *H. Janitschek*, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1890.

beeinflusst. Daher der gänzlich verschiedene Eindruck ihrer Geschichte, etwa verglichen mit der Malerei der Niederlande, die ja politisch genommen damals auch zu Deutschland gehörten! Unter der Gunst der Verhältnisse, in der Pflege reicher, prachtliebender Fürsten und eines glänzenden materiellen Aufschwungs in den beweglichen Handelsstädten tritt die niederländische Malkunst wie ein Phänomen aus dem Dunkel der Zeiten plötzlich hervor, gleich im Anfang unübertrefflich vollendet, glänzend und reich. Ihre Geschichte verläuft bei allem Reichtum an lokaler Sonderentwicklung einheitlich und gewissermassen folgerichtig. Wenig später beginnen die ersten Regungen einer neuen Kunstanschauung auch in der deutschen Malerei, aber hier und da verstreut, wie einzeln aufschiessende Keime und Sprösslinge. Aus dem Zwielicht der lokalen Kunstübung tauchen vereinzelte Werke auf, die ein Streben nach Ueberwindung der gotischen Tradition durch selbständiges Studium der Natur verraten. Zuweilen hat die Gunst des Zufalls uns selbst den Namen eines solchen nach Neuem ringenden Malers erhalten, wie den jenes hamburgischen ***Meisters Francke,*** der seit 1424 den Altar der Brüderschaft der Englandfahrer für die Johanneskirche malte, von welchem sich neun Tafeln im Museum zu Schwerin, eine meisterhafte Darstellung des „Schmerzensmannes“ im Hamburger Museum, sowie eine Wiederholung dieser Darstellung in Leipzig erhalten haben.[1]) Die Gesamtwirkung dieser Bilder ist noch ganz flächenhaft, teppichartig, aber von wunderbarer Kraft der Farbe, und das Streben nach dem Ausdruck des Schmerzes und leidenschaftlicher Erregung wirkt ergreifend, obwohl es noch leicht ins Karikierte umschlägt. Etwa gleichzeitig entstand, weit davon entfernt, in der südwestlichen Ecke Deutschlands, das Werk des *Lukas Moser,* Malers zu Weil, der Flügelaltar in der Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim, mit der Jahreszahl 1431.[2]) Hier ist das Streben nach Wirklichkeitstreue bereits freier entwickelt, namentlich in der Landschaft und in der Raumschilderung. Die Scenen aus der Legende der hl. Magdalena und des Lazarus enthalten die Darstellung einer Meerfahrt (Fig. 361), die auf wirklicher



Fig. 360 Der Orgelspieler von Israel van Meckenem

---

[1]) *F. Schlie,* Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. Lübek, o. J. (Lichtdrucktafeln.) — *A. Lichtwark,* Meister Francke. Hamburg, 1899.

[2]) Lichtdrucke von der Kunsthistor. Gesellschaft für photogr. Publikationen, Jahrgang V, 1899.

Beobachtung beruht, ebenso wie die Gruppe der in einem Tempelvorbau schlafenden Heiligen. Das „Gastmahl im Hause des Lazarus" im Giebelfelde des Altarschreins ist eine stimmungsvolle Idylle, in welcher es an vortrefflichen Einzelzügen, wie der ruhende Hund, das Kühlschaff mit den Weinkannen, nicht fehlt. Die Gestalten sind durchweg individuell und ausdrucksvoll, die Behandlung der Gewänder ohne schematische Fältelung im ganzen natürlich und ansprechend. Dass es in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an Malern, die ihrer Zeit wohl auch bekannter waren als der Meister des kleinen schwäbischen Landstädtchens, in dem Gebiet vom Oberrhein bis zum Neckar nicht fehlte, beweisen noch die Namen eines *Johann Hirtz* und *Hans Tieffental* aus Schlettstadt, die beide um 1430 in Strassburg thätig waren, ohne dass uns sichere Bilder ihrer Hand erhalten wären. Dagegen werfen ein scharfes Licht auf die künstlerische Thätigkeit in diesen Gegenden die interessanten Werke eines Malers *Konrad Witz* aus Rottweil, der seit 1436 in Basel arbeitete und von dort 1446 nach Genf verzog; es sind in die Museen von Basel, Genf, Neapel und Strassburg zerstreute Teile eines Altars, u. a. mit einem naturgetreuen Blick auf den Genfer See, sämtliche Bilder im Landschaftlichen und in der Raumgestaltung dem Lukas Moser noch überlegen und durch scharfe Beobachtung des Lichtspiels und des Stofflichen ausgezeichnet; sie erinnern in auffallender Weise an niederländische Künstler, wie etwa den Meister von Flémalle. Ein gleichfalls durch seine landschaftliche Vedute ausgezeichnetes Bild der Einsiedler Paulus und Antonius von 1445 (im Museum zu Donaueschingen) steht diesen Werken nahe. Leider haben die Bilderstürmer der Reformationszeit gerade in diesen Gegenden arg gehaust, so dass die Anregungen, welche die Kunst hier etwa durch das Zusammenströmen der Gebildeten aller Nationen auf dem Baseler Konzil (1431—49) empfangen haben könnte, hypothetisch bleiben.



Fig. 361 Aus dem Flügelaltar des Lukas Moser in Tiefenbronn

Die einzige Stadt, für welche die zahlreich erhaltenen Werke der Malerei eine



Fig. 362 Vom Hochaltar der Kirche zu Linz a. Rh.

ununterbrochene Tradition bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeugen, ist Köln.[1]) Der Hauptmeister, *Stephan Lochner* († 1452), stammt aber gleichfalls vom Oberrhein, er und seine Schule vertreten, trotz mancher niederländischer Einflüsse, also noch eine bodenwüchsige Kunst. Bald darauf schlug infolge der engen Beziehungen, welche der rege Verkehr auf der Völkerstrasse des Rheins knüpfte, der niederländische Realismus in der kölnischen Malerei festere Wurzeln; sicherlich haben viele Künstler der nun folgenden reichen Entwicklung, die sich bis weit ins 16. Jahrhundert hineinzieht, in den Niederlanden studiert oder stammen wohl selbst von dort. Wir kennen sie nicht mit Namen und müssen sie nach gewissen Hauptwerken bezeichnen. So den *Meister des Marienlebens*, nach einer Serie von Bildern dieses Inhalts in der Münchener Pinakothek; er schliesst sich *Rogier van der Weyden* und *Dirk Bouts* aufs engste an, aber die sanfte, weibliche Empfindsamkeit der älteren Kölner Typen klingt in seinen Typen noch nach, und den Goldgrund behält er auch in der Landschaft bei. Sein frühestes datiertes Werk (1463) ist ein Altar in der Kirche zu Linz a. Rh. (Fig. 362), sein letztes (1480) eine Kreuzabnahme im Museum zu Köln. Die Vergleichung von Bildern, wie der Madonna im Blumenhag (Berlin), mit den gleichen Darstellungen der älteren Kölner Meister zeigt am besten, was die Malerei bei dieser Wandlung gewonnen, was verloren hatte. Verwandt, aber schwächer, ist der *Meister der Lyversbergschen Passion* und der *Meister der Verherrlichung Mariä*, der sich bemüht, noch mehr von dem Stil der Lochnerschule zu bewahren. Ein strammer Realist auf eigene Faust ist der *Meister von St. Severin* nach seiner aus St. Severin

[1]) *L. Scheibler u. C. Aldenhoven*, Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck, 1902. (Mit Atlas.)

zu Köln stammenden Anbetung der Könige genannt. Charakteristisch für ihn sind die langgezogenen, abschreckend hässlichen Köpfe, aber auch die feinere Durchbildung der Landschaft, welcher der natürlich blaue Himmel nicht mehr fehlt. Bereits dem Uebergange zum 16. Jahrhundert gehört der *Meister der heiligen Sippen* an (nachweisbar zwischen 1486—1518). Seine hellen, klaren Farben, mit einer gewissen Vorliebe für rosige Töne, die reich gemusterten Stoffe, die feinen Details in der Landschaft bezeugen die Schulung dieses Malers durch die späteren Niederländer, zu denen er vielleicht auch seiner Geburt nach gehört. Der etwa gleichzeitige *Meister des Bartholomäusaltars* (München) resp. des Thomasaltars (Köln), dessen erhaltene Gemälde alle der Zeit nach 1500 angehören, ist



Fig. 363 Mittelbild des Bartholomäusaltars in München

ein Manierist, bei dem die alte kölnische Empfindsamkeit unter dem Einfluss der niederländischen Formenschärfe ins Ueberzierliche und Kokette umgeschlagen ist, so dass seine Gestalten in Haltung, Kopfbildung und Faltenbehandlung gleich unnatürlich erscheinen (Fig. 363). Aber seine heiter leuchtenden, emailartig verschmolzenen Farben, die virtuose Weichheit seines Fleischtons bezeugen ihn auch als ein koloristisches Talent, das nur mit seinem gotischen Formempfinden sich in dem Realismus der Zeit nicht zurechtfand.

In Westfalen, dem Ursprungsland der ältesten erhaltenen Tafelgemälde in Deutschland, führte schon die Nachbarschaft frühzeitig engere Beziehungen zu der niederländischen Malerei herbei. Der bedeutendste Maler dieser Epoche, der *Meister von Liesborn* (Reste eines Altarwerks von 1465 in London, Münster und Hamm), wahrt sich aber neben gewissenhaftem Naturstudium noch viel von der



Fig. 364 Anbetung der Könige vom Meister der Darmstädter Passion

idealen Anmut eines Stefan Lochner. Derber und rücksichtsloser ist der Realismus anderer westfälischer Meister, wie *Johann Körbecke* aus Münster, *Gert van Lon* aus Geseke, auf die sich verschiedene Werke im Museum zu Münster zurückführen lassen. [1])

Von weit grösserer Bedeutung ist die Malerei am Mittelrhein — mit Frankfurt a. M. und Mainz als Mittelpunkten. [2]) Eine feste Schulentwicklung lässt sich nicht konstatieren, wohl aber unter dem anregenden Einfluss der schwäbischen, kölnischen und niederländischen Kunst frühzeitige Ansätze zur Ausbildung eines malerischen, auf Beobachtung der Lichtwirkung und Ausbildung des Helldunkels begründeten Stils. Der um die Mitte des Jahrhunderts thätige ***Meister der Passionsfolge*** in der Galerie zu Darmstadt und eines Altarwerks in Berlin (Fig. 364) ist hierfür besonders charakteristisch; er hat offenbar bei der Eyckschule und dem Meister von Flémalle gelernt. Vor allem aber gehört hierher der ***Meister des Hausbuchs*** oder ***des Amsterdamer Kabinetts***, so benannt zunächst nach seinen Zeichnungen im s. g. Hausbuch der Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg [3]) resp. nach seinen zufällig im Kupferstichkabinett zu Amsterdam

[1]) *F. Koch,* Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Münster, 1899.

[2]) *H. Thode,* Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrh. Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsammlungen 1900, S. 59 ff.

[3]) Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrh., herausgegeben von A. Essenwein. Frankfurt a. M., 1887.

zahlreich erhaltenen, sonst überaus seltenen Stichen.[1]) Er zeigt sich darin als ein bedeutender Künstler, von regem Wirklichkeitssinn, aber auch reicher Phantasie, höchst selbständig und frei, ebenso keck wie anmutig. Die zart und weich behandelten Drucke scheinen nicht mehr mit dem Grabstichel, sondern mit der Radiernadel hergestellt (Fig. 365). Derselbe Künstler ist nun auch als Maler erwiesen; eine Folge von Bildern aus dem Marienleben (Galerie zu Mainz), ein Christus am Kreuz (Darmstadt), ein Kalvarienberg (Städt. Museum zu Freiburg) und eine Auferstehung Christi (Sigmaringen) müssen ihm zugeschrieben werden. Nicht so originell und bahnbrechend wie in seinen Radierungen vertritt er auch in den Gemälden durchaus die dem Mittelrhein eigene Richtung aufs Malerische und hat darin schulbildend gewirkt (Seligenstädter Altar in Darmstadt u. a.).



Fig. 365 Kartenspieler Kupferstich vom Meister des Hausbuchs

In hellerem Licht steht die Künstlerpersönlichkeit *Martin Schongauers*, des grossen Meisters der alemannisch-schwäbischen Kunst am Oberrhein. Aus einer Augsburger Goldschmiedsfamilie stammend, aber in Kolmar bald nach 1445 geboren, blieb er dort als Maler und Kupferstecher ansässig und starb 1491. Als

[1]) *M. Lehrs,* Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. Publikation der Internationalen Chalkogr. Gesellschaft 1893/94.



Fig. 366 Madonna im Rosenhag von Martin Schongauer

sein Lehrer in der Malerei wird *Kaspar Isenmann* († 1466) betrachtet, dessen Passionsaltar im Museum zu Kolmar den Realismus zur Burleske verzerrt zeigt. Wichtiger ist, dass Schongauer auf seiner Wanderschaft offenbar den unmittelbaren Eindruck der niederländischen Kunst empfing. So beherrscht der Stil Rogiers van der Weyden seine erste Schaffensperiode, insbesondere die 1473 datierte Madonna im Rosenhag (Museum zu Kolmar) (Fig. 366), welche die feste Zeichnung und die sichere Klarheit des niederländischen Meisters zwar nicht erreicht, an Wärme des Gefühls aber ihn übertrifft. So weit die spärlich erhaltenen Gemälde erkennen lassen, machte sich Schongauer von dem anfänglichen Vorbilde immer mehr frei und schöpfte dafür aus dem Studium der Natur und aus der Tiefe seiner Empfindung. Ausser einer teilweise von schwächerer Hand ausgeführten Passionsfolge und zwei Altarflügeln mit der Verkündigung und der Anbetung des Kindes durch Maria und Antonius Abbas aus der Antoniterpraeceptorei in Isenheim (Museum zu Kolmar) lassen namentlich die beiden schönen Bilder der Heiligen Familie (München und Wien) (Fig. 367) diese Wandlung des Künstlers erkennen. Ein klares Bild seiner inneren Entwicklung gewinnen wir aber nur aus den Stichen.[1]) Schongauer ist der grösste deutsche Meister des Kupferstichs vor Dürer; er hat ihn geistig wie technisch zu künstlerischer Höhe emporgeführt. Wenn bei der Datierung seiner Blätter zunächst die allmähliche Bereicherung der Stichweise und die immer stärkere Betonung malerischer Wirkung als leiten-

[1]) L'œuvre de Martin Schongauer, publié par Amand Durand. Paris, 1881 (Heliogravüren).



Fig. 367 Heilige Familie von Martin Schongauer

des Merkmal erscheint, so verbindet sich damit doch auch ein steter Fortschritt in der künstlerischen Gestaltung der Stoffe. Diese sind weit überwiegend religiöser Art; das Leben Christi und der Maria, die Apostel und Heiligen hat Schongauer immer wieder dargestellt, aber auch Genrescenen aus dem Leben

finden sich (Marktbauern, raufende Lehrbuben, Tiere u. dgl.), ja selbst Goldschmiedsvorlagen, Wappenbilder u. ä. Natürlichkeit und Gefühlstiefe sind die Grundlagen seiner Kunst; in der psychologischen Charakteristik erhebt er sich oft zu erschütternder Grösse. Vor dem Hässlichen und Gemeinen schrickt er



Fig. 368 Ecce Homo Kupferstich von Martin Schongauer

in der Schilderung der Peiniger Christi nicht zurück, sonst aber paart sich sein reger Natursinn stets mit einem zarten Schönheitsempfinden, das ihn die Grenze einer vornehmen Idealkunst nicht überschreiten lässt. Ein reiches inneres Empfindungsleben drückt sich in seinen Gestalten aus, die an prägnanter Charakteristik wie an harmonischer Abrundung der Form allmählich über alle Schöpfungen der gleichzeitigen Kunst hinauswachsen. Unter den früheren Stichen tritt die

Versuchung des hl. Antonius besonders hervor durch die wohlverstanden ins Ornamentale übergeleitete Phantastik ihrer spukhaften Teufelsgestalten. Die grosse Kreuztragung, das im Format umfangreichste Blatt der älteren Stecherkunst, ist das Hauptblatt der nun folgenden Zeit, ergreifend durch die innige Kraft des Ausdrucks in den Hauptgestalten. Die Passionsfolge offenbart zuerst



Fig. 369 Christus am Kreuz Kupferstich von Martin Schongauer

den Dramatiker und Seelenschilderer, trotzdem auch hier die äusserliche, von den volkstümlichen Osterspielen entlehnte Art der Charakteristik in den Schergen und Bütteln noch stark hervortritt (Fig. 368). Den vollendeten Stil Schongauers bezeichnen die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen, die Wappenfolge, der thronende Christus mit Maria u. a.; zu den spätesten Stichen gehören

endlich der Johannes auf Patmos, der grosse Christus am Kreuz (Fig. 369), die Verkündigung, der hl. Michael und andere Blätter, in denen das schöne Ebenmass der Gestalten, die anmutig-natürliche Haltung, der sanfte, ideale Ausdruck der Köpfe ebenso den abgeklärten Meister verraten, wie die ruhige und gleichmässige, auf einer kunstvollen Kreuzschraffierung aufgebaute stecherische Wirkung.



Fig. 370 Geburt Christi vom Altar des Hans Multscher

Schongauer hat durch seine weithin verbreiteten Stiche einen tiefen Einfluss auf die Kunst seiner Zeit ausgeübt; seine durch inniges Gefühl wie formale Abrundung gleich ausgezeichneten Kompositionen sind in allen Gegenden Deutschlands oft nachgeahmt und kopiert worden. Wenn aber in der bedeutendsten Schule Oberdeutschlands, der schwäbischen, vielfach Anklänge an seinen Stil

hervortreten, so beruht dies zunächst auf dem gleichen Verlauf ihrer Entwicklung; denn die schwäbische Malerei hat zum Teil schon vor Schongauer, der ihr seiner Abstammung nach ja gleichfalls zugehört, ihre Eigenart entfaltet.[1]) Massgebend dafür war in erster Reihe die enge Verbindung mit der Holzschnitzkunst, wie sie die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufkommenden polychromen Holzschnitzaltäre bedingten. Maler und Holzschnitzer waren eng verbunden, die Gemälde auf den Flügeln und die Holzschnitzfiguren im Inneren des Schreins kamen neben- und miteinander zur Wirkung und bedingten sich in ihrem Stil gegenseitig. Die Holzbildwerke gingen nicht so sehr auf Reinheit und Grösse der plastischen Form aus als auf malerische Wirkung mit Hilfe von Färbung und Vergoldung. Die Gemälde auf den Flügeln nahmen ihrerseits den Charakter des Holzbildwerks an, nicht bloss indem sie allgemein die plastische Schärfe und Rundung der Gestalten als ihr Ziel festhielten, sondern auch in ganz spezieller Nachahmung der knorrigen, knittrigen Gewandbehandlung, wie sie die Technik des Schnitzmessers bedingte. Denn langzügige, weiche Falten gestattet das Holzmaterial nicht wegen des Ausschlitzens der Späne, das durch scharfe, kurze Querschnitte eher vermieden wird.



Fig. 871 Darstellung im Tempel vom Heerberger Altar des Bartholme Zeitblom

Dieser Stileinfluss, von dem die Gemälde des *Lukas Moser* noch frei sind (vgl. S. 401), tritt fühlbar bereits in dem Hochaltar derselben Kirche zu Tiefenbronn hervor, den 1469 *Hans Schüchlin* von Ulm († 1505) in Auftrag erhielt. Doch ist auch Schüchlin, dessen persönlicher Kunstcharakter nach diesem offenbar mit verschiedenen

[1]) *F. v. Reber*, Die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. u. 15. Jahrh. (Sitzungsber. d. bayer. Akademie d. Wissenschaften 1894.)

Gehilfen zusammen ausgeführten Werke sich schwer feststellen lässt, nicht der älteste Ulmer Maler von Bedeutung. Vielmehr zeigen die Gemälde und Holzschnitzereien eines von *Hans Multscher* aus Ulm 1456—58 ausgeführten Altarwerks aus der Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol[1]), dass schon um die Mitte des Jahrhunderts die Kunst in Ulm einen Aufschwung über das Handwerksmässige hinaus genommen hatte. Multscher bezeichnet insofern noch ein Uebergangsstadium, ähnlich dem des Lukas Moser, als er den gemusterten Goldgrund für seine Malereien beibehält, doch ist die Raumgestaltung z. B. in der Verkündigung, der Geburt Christi (Fig. 370) bereits vollkommen richtig durchdacht und wie alles Beiwerk mit treuem Studium der Wirklichkeit gemalt. Die hageren, etwas trockenen Gestalten sind mit warmem seelischen Leben erfüllt, in der Gewandung herrscht, obwohl Multscher wahrscheinlich die Bildwerke ebenso wie die Gemälde ausgeführt hat, noch eine gewisse Ruhe. Eine dritte Generation der Ulmer Schule vertritt *Bartholme Zeitblom* (ca. 1450—1517), Schüchlins Schüler und Schwiegersohn.[2]) Die edle Ruhe und Einfachheit der Gestaltenbildung, der lyrische Zug der Empfindung und der spezifisch alemannische Kopftypus mit den schmalen Wangen und dem stark hervortretenden Nasenrücken erscheinen bei ihm ganz besonders ausgeprägt (Fig. 371). Von seinen vielfach bestrittenen Werken bezeichnen die Altarflügel aus Eschach (1496, teils in Stuttgart, teils in Berlin) und Heerberg (1497, Stuttgart) den Höhepunkt seines Stils. Die Bilder aus der Legende des hl. Valentinian (Augsburg) und die Beweinung Christi (Nürnberg) gehören gleichfalls, namentlich durch die milde Abgeklärtheit des Kolorits, zu seinen reifsten Leistungen, zeigen aber auch in dem Mangel an dramatischer Bewegung die Grenzen seines Könnens, welche zugleich der ganzen schwäbischen Schule gesteckt sind. Manche hervorragende Werke dieser Zeit und Richtung, wie der grosse Altar in Blaubeuren (1494—96), die Altäre von Hausen und Lichtenstern im Stuttgarter Altertumsmuseum, der Apostelcyklus in der Blasiuskirche zu Kaufbeuren u. a., harren noch ihrer Zuweisung an bestimmte Meister, wie ein solcher z. B. in dem Dominikanermönch *Martin Schwarz* von Rottenburg bisher konstatiert werden konnte.

Diese ganze Entwicklung hat sich ohne notwendigen oder nachweisbaren Zusammenhang mit der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts vollzogen. Dagegen ist eine Erscheinung wie der wahrscheinlich aus Ulm stammende Hauptmaler von Nördlingen, *Friedrich Herlin* († 1499), ohne direkte Berührung mit den niederländischen Meistern kaum denkbar.[3]) Seine Hauptwerke (ehemaliger Hochaltar aus St. Georg in Nördlingen 1462, Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber 1466, Altar der Blasiuskirche zu Bopfingen 1472, der vom Maler selbst 1488 gestiftete Altar in der Stadtgalerie zu Nördlingen) zeigen ihn so völlig im Banne Rogiers van der Weyden und Stefan Lochners, dass er ganze Figuren und Gruppen nach ihnen kopiert. Er ist ein tüchtiger Techniker, aber nur ein mittelmässiger Künstler. — Ein anderer Ableger der Ulmer Schule, die Malerfamilie der *Strigel* in Memmingen, tritt erst mit *Bernhard Strigel* (1460—1528) bedeutsam hervor, dessen Kunst ihrer ganzen Art nach bereits dem 16. Jahrhundert angehört.

Ein anderer Mittelpunkt der schwäbischen Malerei wurde Augsburg, gewiss nicht erst infolge der dortigen Thätigkeit von Schongauers Bruder *Ludwig* (seit 1479), der dann die Leitung der Kolmarer Werkstatt übernahm. Doch können

[1]) *F. v. Reber*, Hans Multscher von Ulm. Sitzungsber. d. k. bayer. Akademie 1898. Photogr. von der Kunsthist. Gesellschaft f. photogr. Publikationen, IV. Jahrg., 1898.

[2]) *M. Bach*, Barth. Zeitblom. Württemberg. Vierteljahrshefte 1881, S. 104 ff., und Studien zur Gesch. der Ulmer Malerschule. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. IV, S. 123 ff.

[3]) *F. Haack*, Friedrich Herlin. Strassburg, 1900.

wir uns von der Kunst der zahlreich mit Namen bekannten Maler in der reichen Handels- und Patrizierstadt kein sicheres Bild machen, erst *Hans Holbein der Aeltere* (um 1460—1524) tritt als greifbare Persönlichkeit hervor. Wer sein Lehrer war, ist unbekannt, sicher hat er aber Schongauersche und niederländische Einflüsse erfahren. Sein frühestes datiertes Werk (1493), zwei Altarflügel aus der Abtei



Fig. 372 Mittelbild aus der Basilika S. Paolo von Hans Holbein d. Ae.

Weingarten im Dom zu Augsburg mit Darstellungen aus dem Marienleben zeigt dies ebenso deutlich wie die etwa gleichzeitige kleine Madonna im Germanischen Museum. Aber auch die persönliche Eigenart des Malers ist darin bereits voll ausgeprägt: frische, lebendige Erfassung der Wirklichkeit, die in der scharfen Charakteristik namentlich älterer, männlicher Köpfe zuweilen ins Karikierte umschlägt, neben einer ausgeprägten Empfindung für weibliche Anmut und Jugend, volle Wärme und Tiefe des Kolorits und ein Geschick der Anordnung, das auch die im behaglichsten Erzählertone gehaltenen Darstellungen stets übersichtlich und



Fig. 373 Zeichnung von Hans Holbein d. Ae.

anschaulich gestaltet. Das Jahr 1499 bezeichnet für die erhaltenen Werke den Beginn der reifen Zeit in dem Schaffen des Künstlers. Ein Madonnenbild mit dieser Jahreszahl (im Germ. Museum zu Nürnberg) zeigt ihn freier und selbständiger als jenes erste, und gleichzeitig begann die umfangreiche Thätigkeit Holbeins für das Katharinenkloster in Augsburg, die zu den Meisterbildern der Basiliken von S. Maria Maggiore und S. Paolo führte. Es sind dies für Ablasszwecke bestellte Darstellungen der betreffenden römischen Kirchen mit den Legenden ihrer Titularheiligen; innerhalb einer spätgotischen Umrahmung sind die Scenen frei verteilt, oft mit feiner Berechnung der malerischen Wirkung. Diese tritt z. B. in der entzückend lebendigen Rückenfigur der heil. Thekla im Mittelpunkte des Paulusbildes (Fig. 372) besonders packend hervor. — Dazwischen fallen drei grössere Passionsfolgen: eine für die Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. gemalte (1501, jetzt im Städelschen Institut), eine zweite auf den Aussenflügeln eines Altars aus Kaisheim (1502, in der Münchner Pinakothek), eine dritte, nur grau in grau mit Angabe des Fleischtons gemalte, in der Galerie zu Donaueschingen. Bei der Ausführung dieser umfangreichen Werke sind Gehilfen mitbeteiligt gewesen; in den Kompositionen laufen Flüchtigkeiten mit unter, aber die Gemälde sind im ganzen höchst charakteristisch für Holbein. Sein beweglicher, dem Leben zugewandter Geist lässt ihn auch hier mehr aus der Beobachtung als aus der Phantasie schöpfen: daher die offenbar enge Anlehnung an das geistliche Schauspiel, mit seinem drastischen Ton der Erzählung, seinen burlesken Gestalten, mit dem Reichtum an Episoden und Nebenfiguren. Geradezu unerschöpflich ist Holbein in der Verwendung scharf erfasster, wenn auch meist übertrieben wiedergegebener Charakterköpfe aus dem bürgerlichen Leben, wie er sie nach Ausweis seines Skizzenbuches unmittelbar seiner Augsburger Umgebung zu entnehmen pflegte.[1]) Mit der bescheidensten Technik, meist in

[1]) *E. His,* Hans Holbein d. Ae. Feder- und Silberstiftzeichnungen. Nürnberg, o. J. (Lichtdrucke). — *A. Woltmann,* H. H.s d. Ae. Silberzeichnungen im Kgl. Museum zu Berlin. Nürnberg, o. J. (Lichtdrucke).

Silberstiftzeichnung, ist auf diesen Blättern eine packende Energie des Ausdrucks und eine Breite der malerischen Wirkung erreicht, wie sie kein gleichzeitiger Künstler aufzuweisen hat (Fig. 373). Dies ist die Grundlage, auf welcher sich



Fig. 374 S. Barbara und S. Elisabeth von Holbein d. Ae. (Nach Photographie Bruckmann)

die deutsche Porträtkunst des 16. Jahrhunderts, insbesondere die seines Sohnes Hans Holbein, so schön entwickeln sollte. Das Votivbild für den Bürgermeister Ulrich Schwarz (1508, Sammlung Stetten in Augsburg) ist ein erstes

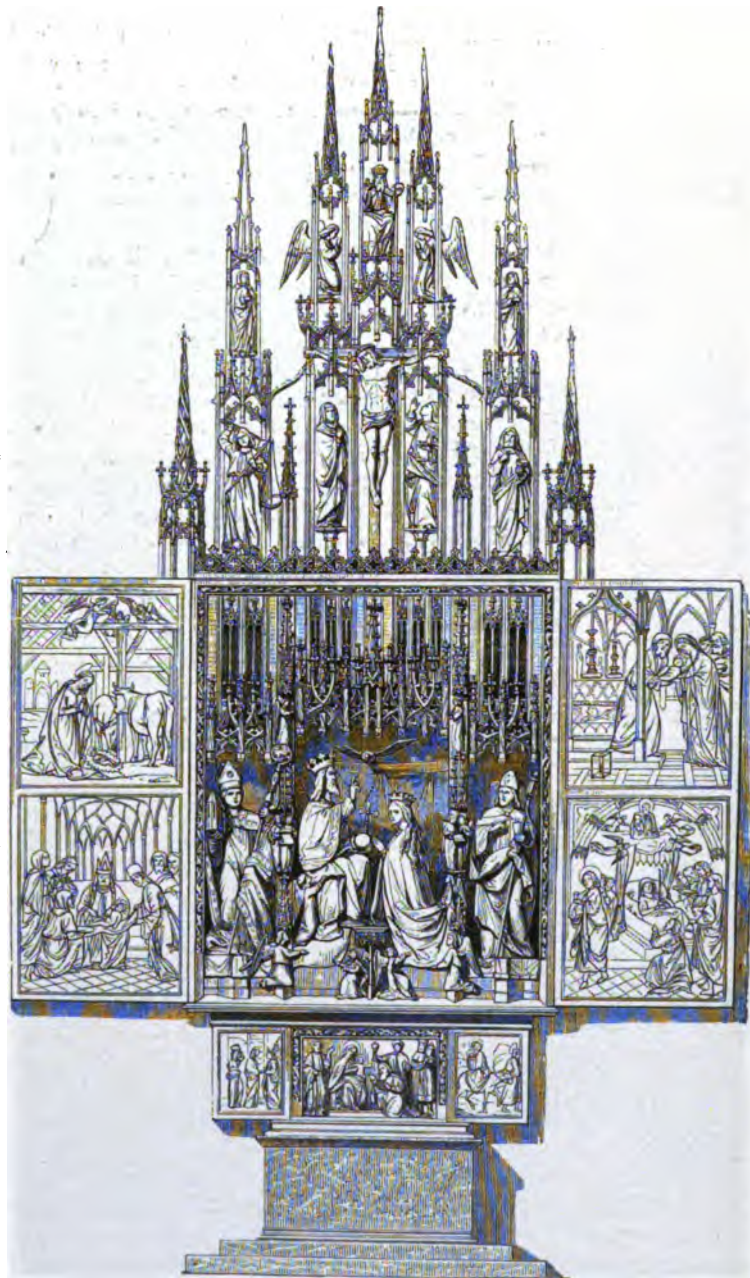


Fig. 375 Altar in der Kirche zu St. Wolfgang von Michael Pacher

Zeugnis der von Holbein zuerst erreichten, über das Spiessige und Scharfkantige hinausgehenden, volleren Lebenswahrheit. Auch in den Darstellungen zweier Altarflügel aus dem Katharinenkloster vom Jahre 1512 (Augsburger Galerie) überwiegt bereits das Menschlich-Persönliche über die Eindrücke aus dem



Fig. 376 Aus der Legende des hl. Nikolaus von Cusa von Michael Pacher

Passions - Schauspiel, namentlich in der tragisch erschütternden Kreuzigung Petri; in der von feinem persönlichen Reiz belebten Gruppe der Anna selbdritt halten die Madonna und ihre Mutter, auf einer Steinbank thronend, das blühende Kind zwischen sich: eine auch formal zu hoher Vollendung abgeklärte Komposition. Es will wenig besagen, dass in diesen Tafeln und den meisten folgenden die Architektur- und Ornamentformen der italienischen Renaissance auftreten: ausschlaggebend ist der Renaissancegeist, den die neue, würdigere und freiere Auffassung der Menschengestalt in allen diesen Bildern predigt. Ob eine Reise nach Italien, ob die häufigere Gelegenheit zum Studium italienischer Kunstwerke in dem reichen und prachtliebenden Augsburg selbst, ob endlich gar der Einfluss des genialen, aufstrebenden Sohnes und anderer jüngerer Zeitgenossen, wie Hans Burgkmair, den alternden Meister auf solche neue, frische Bahnen geführt habe, wir wissen es nicht. Jedenfalls erhebt sich Holbein in seinen letzten Werken mit wachsender Sicherheit zur Höhe vollendeter Schönheit. Der Sebastiansaltar von 1516 in der Münchener Pinakothek zeigt auf der Mitteltafel das Martyrium des Heiligen in fein abgewogener Komposition von massvoller Realistik, auf den Flügeln aussen die Verkündigung, innen die Einzelgestalten der hl. Barbara und Elisabeth (Fig. 374). Namentlich die Flügelbilder sind von überraschender Schönheit, edel und gross in der Gestaltenbildung, das Kolorit in einem mild leuchtenden Goldton zusammenklingend. Das architektonisch-ornamentale Beiwerk ist streng im Charakter der oberitalienischen Renaissance gehalten, der auch der grosse triumphbogenartige Aufbau im Brunnen des Lebens (1519, im Besitz des Königs von Portugal) seine Motive entlehnt. Im Vordergrunde dieses Bildes ist die Madonna mit zahlreichen weiblichen Heiligen zu einer anmutigen Sacra conversazione vereinigt.

Merkwürdigerweise vermochte ein Maler von dem Können und dem entwickelten Renaissancegeschmack des älteren Holbein in Augsburg nicht zu sicherer Stellung zu gelangen. Ohne dass wir die Ursache erführen, sehen wir ihn gerade am Schlusse seines Lebens in Not und Bedrängnis, so dass er allem Anschein

nach sogar zur Auswanderung genötigt war. So verlor Augsburg, das einigen mittelmässigen Durchschnittsmalern, wie *Toman Burgkmair* († vor 1523), *Gumpold Giltlinger* († 1522) und dem Monogrammisten *L. F. (Leo Frass?)* doch ausreichenden Verdienst gewährt zu haben scheint, das Anrecht auf die Kunst seines grössten Sohnes, des jüngeren Holbein, der mit dem Vater in die Fremde zog.

Die Berührung mit dem Gegenpol des niederländischen Einflusses, der italienischen Kunst, welche sich bei Holbein erst am Schlusse seines Lebens nachhaltig erweist, lässt sich weit früher natürlich in den Gebieten Oberdeutschlands verspüren, die ihrer geographischen Lage zufolge mit Italien in direkte Verbindung traten, wie Tirol und das salzburgische Land. Hier ist es hauptsächlich der Meister eines 1499 vollendeten Altarwerks in Grossgmain am Untersberg, der mit dem allgemeinen Charakter der schwäbischen Malerei sichtbare Einflüsse der paduanischen Perspektivkunst vereinigt, dort lassen die Werke der Pusterthaler Malerschule, wie sie in Bozen, Brixen[1]), Neustift, Bruneck erhalten sind, die Entwicklung am deutlichsten verfolgen. In *Michael Pacher* († 1498) erstand der bedeutendste Künstler, den die deutsche Alpenwelt hervorgebracht hat. Von der lokalen Uebung der Holzskulptur ausgehend, bleibt Pacher ein Holzschnitzer auch in seinen Gemälden, aber sein starkes, leidenschaftliches Temperament, verbunden offenbar mit den Eindrücken der italienischen Kunst, führt ihn auf freiere Bahnen, als unter ähnlichen Voraussetzungen die meisten oberdeutschen Künstler des Jahrhunderts einzuschlagen versuchten. Bei aller plastischen Schärfe seiner Formbehandlung verfällt er nie ins Kleinliche; starkes Naturgefühl und tiefe Empfindung geben seinen Gestalten individuelle Grösse, die in ihrer Art an Mantegna erinnert. Der oberitalienischen Kunst mag Pacher die sichere Kenntnis der Perspektive, das ausgeprägte Raumgefühl verdanken, das seine Kompositionen charakterisiert. Doch macht er das Gelernte seiner eigensten Naturempfindung dienstbar. Jeder Anklang an die antikisierende Richtung fehlt bei ihm, dagegen hallt in der tiefen Kraft seiner Farbe, in der phantastischen, aber stimmungswahren Landschaft die mächtige Natur seiner Heimat nach.

Michael Pachers Hauptwerk ist der Altar in St. Wolfgang am Mondsee (1477—81), mit der geschnitzten Krönung Mariä im Schrein und Scenen aus dem Leben Mariä, Christi und des hl. Wolfgang auf den Flügeln (Fig. 375). Die herbe Grösse seiner Gestaltenbildung veranschaulichen auch vier Altarflügel mit den Kirchenvätern (Augsburg und München), die malerische Kraft seiner Schilderungsweise die dazu gehörigen Rückseiten mit Scenen aus der Geschichte des Nikolaus von Cusa (Fig. 376), sämtlich einem 1490 vollendeten Altar aus Kloster Neustift bei Brixen entstammend.

Die fränkische Malerschule mit Nürnberg[2]) als einziger Pflegstätte der Kunst lässt im 15. Jahrhundert den Ruhm, welchen ihr *Dürer* bringen sollte, noch nicht voraussehen. Mit Schongauer, Holbein d. Ae., ja selbst mit einem Michael Pacher vermag keiner der Nürnberger Maler an künstlerischer Grösse zu wetteifern. Der älteren, noch dem Mittelalter zugewandten Stilphase, wie sie der *Meister Berthold,* der *Meister des Wolfgangsaltars* u. a. vertreten, gesellt sich im *Meister des Tucherschen Altars* der Frauenkirche ein Künstler des Uebergangs, bei welchem trotz seines echt deutschen, schwerblütigen Charakters bereits niederländischer Einfluss in Frage kommen darf. Als der bedeutendste Meister der Schule tritt *Hans Pleydenwurff* († 1472) hervor, dessen Ruf bereits in weite Ferne gedrungen sein muss, wie der 1462 von ihm für die Elisabethkirche zu Breslau vollendete Hochaltar (Bruchstücke einer Kreuzigung, einer Anbetung und Dar-

[1]) *H. Semper,* Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges. Innsbruck, 1887.
[2]) *H. Thode,* Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M., 1891.



Fig. 377 Bildnis des Kanonikus Schönborn von Hans Pleydenwurff

stellung im Tempel im Museum zu Breslau, eine Kreuzabnahme in Pariser Privatbesitz gelangt), sowie ein Altarbild in der Kirche zu Szczepanow in Galizien beweisen. Eine Kreuzigung aus Bamberg (in der Pinakothek zu München) und die vom Kanonikus Schönborn gestiftete Kreuzigung im Germanischen Museum zu Nürnberg, endlich ein Altarflügel mit der Verlobung der hl. Katharina und der Geburt Christi (München) sind Hauptwerke des Meisters. Für seine ernste, individualisierende Auffassung der Passionsscenen, sowie für die realistische Kleinmalerei in der Raumschilderung, z. B. auf dem Katharinenbilde, wird sich niederländischer Einfluss, insbesondere eine Berührung mit Rogier van der Weyden kaum abweisen lassen. Auch dass Pleydenwurff zuerst unter den Nürnberger Malern als Porträtist hervortritt, in dem trefflichen Bildnis des Kanonikus Schönborn im German. Museum (Fig. 377), weist auf ähnliche Anregungen hin. Sein Schüler und Werkstattnachfolger *Michael Wolgemut* (1434—1519) übertraf ihn noch an weitreichendem, durch eine besonders rege Thätigkeit gewonnenem Ruf, bleibt aber an künstlerischer Fähigkeit weit hinter ihm zurück. Er zieht die Motive und Typen Pleydenwurffs meist ins Oberflächliche und Philiströse herunter und ist bei aller Sorgfalt der Ausführung unsicher und trocken. Noch in Pleydenwurffs Werkstatt muss das 1465 datierte und in allem Wesentlichen von jenem abhängige Altarwerk aus Hof (Münchener Pinakothek) entstanden sein. Die unter seiner eigenen Leitung geschaffenen Werke, wie der Hauptaltar der Marienkirche in Zwickau (1479) die Altäre in Crailsheim (Fig. 378) und Hersbruck, der Hallersche Altar in der hl. Kreuzkapelle zu Nürnberg u. a. sind unter Mitwirkung sehr verschiedener Gehilfen ausgeführt worden und der Umfang von Wolgemuts eigener Beteiligung ist nicht stets mit Sicherheit festzustellen. Fühlbarer als in den meisten Werken der schwäbischen Schule tritt gerade bei den Arbeiten der Wohlgemutschen Werkstatt der irritierende Einfluss der fast immer damit verbundenen Holzbildwerke auf den Stil der Malereien hervor. Diese passen sich in der übermässig scharfen Formenbildung, der bauschigen und knittrigen Gewandung und dem unharmonischen Kolorit dem Stil der bemalten

Holzschnitzereien an, neben denen sie zur Wirkung gelangen sollen. — Das bedeutendste Werk dieser Epoche ist der von Sebald Peringsdörffer 1487 in die Augustinerkirche gestiftete Altar, dessen Flügel mit grossen Einzelgestalten von Heiligen und Scenen aus der Legende des hl. Lukas, Christophorus, Benedikt, Sebastian und Veit sich im Germanischen Museum befinden. Obwohl alte Tradition ihn dem Wolgemut zuschreibt, rührt doch keines der Bilder von ihm per-



Fig. 378 Aeussere Flügel des Wolgemut-Altars zu Crailsheim

sönlich her; der Maler der Haupttafeln knüpft vielmehr unmittelbar an Hans Pleydenwurff an, dessen Art er mit feinem malerischen Empfinden weiter fortbildet (Fig. 379). Die an sich nicht unwahrscheinliche Vermutung, dass es der Sohn des älteren Meisters, *Wilhelm Pleydenwurff* († 1494) sei, entbehrt noch des Beweises. Ein Teil der Veitlegende des Altars gehört einem verwandten, aber geringeren *Meister R. F.*, von dem sich auch sonst Arbeiten nachweisen

lassen. — Mit Wilhelm Pleydenwurff zusammen hat Wolgemut auch die Holzschnitte für zwei Verlagswerke des Nürnberger Druckers *Anton Koburger* gezeichnet, den 1491 herausgegebenen Schatzbehalter, ein Andachtsbuch, und die zwei Jahre später erschienene, von dem Arzt Hartman Schedel verfasste Weltchronik — beides die umfangreichsten, bis dahin in Deutschland ge-



Fig. 379 Marter des heil. Sebastian vom Peringsdörfferschen Altar

schaffenen Illustrationswerke. Den Anteil der beiden Maler an den mit sehr verschiedener Kunstfertigkeit ausgeführten Holzschnitten zu scheiden, ist noch nicht gelungen.

Michael Wolgemut scheint bis zu seinem Tode (1519) ein angesehener und vielbeschäftigter Meister geblieben zu sein, doch lässt sich von den späteren Werken, wie den Gemälden im Rathause zu Goslar (1500), dem Heilsbronner und dem Schwabacher Altar (1506—7) wenig oder gar nichts seiner eigenen Hand zuschreiben. Als diese Malereien entstanden, war die

darin vertretene Kunstweise längst überholt durch Wolgemuts grossen Schüler Albrecht Dürer.

Dürer ist der erste deutsche Meister, der mehr als lokale, im besten Falle nationale Bedeutung errang: seine Kunst gehört der ganzen Welt an, und was angeborene schöpferische Begabung betrifft, braucht er den Vergleich mit den grössten Namen, mit einem Lionardo, Raffael, Michelangelo nicht zu scheuen. Gleichwohl liegt er bei allem, was die eigentlichen Ausdrucksmittel der Kunst, die Einkleidung des Gedankens in das Gewand der schönheitverklärten Form ausmacht, tief in den Banden seiner beschränkten heimischen Umgebung, so dass er nur selten zu einer völlig reinen Ausprägung des künstlerischen Gedankens in der Erscheinung sich erhebt. Dieses Missverhältnis hat er selbst wohl empfunden, und zwar um so stärker, als er, wie kein anderer deutscher Künstler seiner Zeit, eine hohe Vorstellung von der schönheitlichen Vollendung der italienischen Meister besass. Lange Zeit liess er kein Mittel unversucht, ihr Geheimnis zu ergründen und es sich zu eigen zu machen; erst später gelangte er zu der Einsicht, dass dies unmöglich sei, weil nicht ein bestimmtes Wissen, sondern angeborenes Schönheitsempfinden und die reineren Formen der sie umgebenden Natur die südländischen Maler zu solchen Leistungen befähigen. Er gesteht: Alle Kunst liegt in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Nach diesem Grundsatz hat er eigentlich von Anfang an gearbeitet und darauf beruht seine künstlerische Grösse. Dürer hat wie wenig andere Meister die Natur in allen ihren Aeusserungen aufs tiefste ergründet. Seine Kenntnis des menschlichen Organismus, seine Beobachtung des gesamten Naturlebens ist von erstaunlicher Sicherheit und er erregte gerade damit die Bewunderung auch der venezianischen Maler, die ihn kennen lernten. Das Erbe eines halben Jahrhunderts des Realismus hat er, voll unbedingten Respekts vor der Natur in allen ihren Erscheinungen, bereichert und vertieft. Dass dabei auch manches von dem Knorrigen, Harten, Ungelenken, das gerade der Nürnberger Schule eigen war, mit beibehalten wurde, braucht kaum entschuldigt zu werden. Nicht gegen diese Eigenschaften der älteren deutschen Kunst konnte ein neuer Stil errungen werden, sondern nur aus ihnen heraus — und dieses Ziel hat Dürer erreicht.

Das Persönlichste seiner Kunst liegt aber nicht in der Form, sondern stets im Gehalt: Phantasie, Erfindung, Wärme und Tiefe des Gefühls geben seinen Werken ihr Gepräge, und ihn von dieser Seite her verstehen, heisst ihn wahrhaft lieben. Denn wir erkennen dann, dass kaum je ein Meister mit so verschwenderischer Hand alles ausgeschüttet hat, was das Gemüt an Innigem und Ergreifendem, was die Idee an Gewaltigem, was die Phantasie an poetischem Reichtum birgt, dass in keinem je sich die Tiefe und Macht des deutschen Geistes so herrlich offenbart hat wie in Dürer.

Durch diesen Reichtum an subjektiver künstlerischer Kraft hat Dürer auf die gesamte deutsche Kunst seines Zeitalters umgestaltend gewirkt, sie von dem Banne des Handwerklichen befreit und ihr neue, höhere Ziele eröffnet. An der Macht seines Beispiels erstarkten andere; fortan ist der alte Schulzwang gelöst und die deutschen Künstler treten als individuelle Persönlichkeiten auf, die zuweilen an formaler Abrundung und an malerischem Können wohl auch Dürer übertreffen; in der Vielseitigkeit, Tiefe und echt nationalen Kraft seines Schaffens bleibt er unerreicht.

Albrecht Dürer[1]) ist, wie er uns selbst berichtet, als Sohn eines aus Ungarn eingewanderten Goldschmiedes am 21. Mai 1471 in Nürnberg geboren,

[1]) *M. Thausing,* Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig, 1884. (Die Jugendgeschichte veraltet.) — *A. Springer,* Albrecht Dürer. Berlin, 1892. — *M. Zucker,*

zuerst im Handwerk seines Vaters erzogen, dann aber, da seine Neigung auf die Malerei ging, 1486—90 bei Wolgemut in die Lehre gegeben worden.[1]) Schon aus dieser Zeit sind uns Werke von ihm erhalten, sein gezeichnetes Selbstporträt von 1484 (Albertina in Wien), die Federzeichnungen einer Madonna mit musizierenden Engeln von 1485 (Berlin), eines Reiterzuges (Bremen) und dreier Landsknechte (Berlin) von 1489, vor allem das Oelbildnis seines Vaters von 1490 (Uffizien). Dann folgt 1490—94 die Wanderschaft, als deren eines Ziel nur Kolmar beglaubigt ist, wohin ihn die Verehrung für Martin Schongauer zog, die auch die Erstlingswerke deutlich bezeugen. Doch traf er den am 2. Februar 1491 gestorbenen Meister nicht mehr am Leben und scheint sich dann längere Zeit in Basel aufgehalten zu haben, wenn anders die ihm zugeschriebene umfangreiche Thätigkeit für den Holzschnitt im Dienste Baseler Verleger wirklich angenommen werden darf.[2]) Auf der Wanderschaft entstand 1493 jenes liebenswürdige Selbstbildnis (engl. Privatbesitz), das ihn in sorgfältig gewählter Tracht mit einem Zweiglein von Eryngium („Männertreue") in der Hand darstellt, vielleicht schon als Freier; denn bald nach der Heimkehr „handelte Hans Frey mit meinem Vater und gab mir seine Tochter mit Namen Jungfrau Agnes". Der junge Meister muss aber um diese Zeit auch nach Venedig gelangt sein, darauf weisen nicht bloss gewisse Aeusserungen gelegentlich seines späteren zweiten Aufenthalts in dieser Stadt, sondern auch Studien nach venezianischen Strassenfiguren (Albertina), die er dann in seinen Kompositionen verwertete.[3]) Mit *Jacopo de' Barbari,* einem bis 1500 in Venedig, dann bis 1504 in Nürnberg ansässigen Maler, der später am Hofe der Margarete von Oesterreich in Mecheln zu Ansehen gelangte († 1515), scheinen ihn früh persönliche Beziehungen verknüpft zu haben. Dieser Künstler — Dürer nennt ihn *Jakob Walch,* d. h. „den Wälschen" — vermochte ausser unerfüllbaren Versprechungen einer „geheimen Lehre" von den Verhältnissen und Massen des menschlichen Körpers dem lernbegierigen deutschen Meister allerdings kaum mehr als technische Anregungen zu geben. Bedeutsamer war es jedenfalls, dass schon früh die Kunst *Mantegnas* an Dürers Horizont aufging. Zwei der grossen Kupferstiche des italienischen Meisters, den Tritonenkampf und das Bacchanal mit dem Silen, hat er 1494 in Federzeichnung wiedergegeben (Albertina), und den tiefen Eindruck der Stoff- und Formenwelt Mantegnas lassen die ersten Werke Dürers, insbesondere seine Holzschnitte und Kupferstiche deutlich erkennen.

Dem jungen Meister werden, schon infolge des Fortbestehens der renommierten Wolgemutschen Werkstatt, grössere Aufträge auf Malereien zunächst nicht zu teil geworden sein. Schon dies erklärt es, dass er sich in den ersten Jahren nach seiner Niederlassung hauptsächlich dem Holzschnitt und Kupferstich zuwandte, mit denen er sicher von Jugend auf vertraut war. Aber beide Kunstarten entsprachen auch seiner besonderen Neigung einerseits zu treuer Wiedergabe der Natur, andererseits zum Ausspinnen des Themas in phantasiereicher Erfindung. Im Kupferstich[4]) wandelt er zunächst ganz auf den Spuren Schon-

---

Albrecht Dürer. Halle a. S., 1900. — Im einzelnen vgl. *H. W. Singer,* Versuch einer Dürer-Bibliographie. Strassburg, 1903.

[1]) Dürers schriftlicher Nachlass, herausg. v. K. Lange u. F. Fuhse. Halle, 1893.

[2]) *D. Burckhardt,* Dürers Aufenthalt in Basel 1492—94. München u. Leipzig, 1892. Doch vgl. *W. Weisbach,* Der Meister der Bergmannschen Officin. Strassburg, 1896.

[3]) *G. v. Terey,* Albr. Dürers venetianischer Aufenthalt 1494—95. Strassburg, 1892.

[4]) Œuvre de A. D. reproduit et publié par Amand-Durand. Paris (Heliogravüren). — A. D.s sämtliche Kupferstiche mit Text von Lübke. Nürnberg (Lichtdrucke); mit Text von F. F. Leitschuh. Nürnberg (Lichtdrucke).

gauers. Kleine Blätter mit der Madonna im Strahlenkranze, der heiligen Familie, Christus als Schmerzensmann, verschiedenen Heiligen, aber auch Bilder aus dem Leben, Landsknechte, Fahrende Leute, Marktbauern, ein Liebespaar u. a. gehören in diese Zeit. Dürer blieb zunächst bei den gewohnten Stoffen und der einfachen Stricheltechnik Schongauers; das



Fig. 380 Aus den Holzschnitten zur Apokalypse von Albrecht Dürer

grosse Format, den monumentalen Stil und die breite Schraffierungsweise Mantegnas hielt er dem Kupferstich fern. Dagegen erkannte er wohl die Eignung des Holzschnittes[1]) für eine Behandlung im grösseren Stil. Nach einigen

[1]) A. D.s vier Holzschnittfolgen, photographisch nachgebildet in der Grösse der Originale. Berlin (auch einzeln). — A. D.s Holzschnittwerk mit Text von C. v. Lützow. Nürnberg.

Blättern im grossen Format, wie die Madonna mit den drei Hasen, welche als Vorübung gelten mögen, entstand 1496—98 das erste jener Werke, durch welche Dürer die künstlerische Belebung des deutschen Holzschnitts herbeigeführt hat, die Folge von 15 grossen Holzschnitten zur Offenbarung Johannes' (mit einem später hinzugefügten Titelblatt). Das tiefsinnig phantastische Werk des Apostels war ein Lieblingsbuch der religiös erregten, durch Pestilenz und Kriegsnot geängstigten Zeit. Gewiss suchte man in den geheimnisvollen Visionen vom Weltende und vom ‚babylonischen Weibe' auch Beziehungen auf das Verderbnis der Kirche, auf Pfaffen- und Papsttum. So ist schon in den illustrierten Bibeln des 15. Jahrhunderts die Apokalypse besonders reichlich mit Bildern bedacht, Dürer aber hat als Erster vermocht, in ihre grandiose Phantastik mit kongenialem Verständnis einzudringen und sie künstlerisch zu gestalten. Müht er auch oft genug sich vergeblich ab, das Undarstellbare darzustellen, so erreicht er dafür ebenso oft eine wahrhaft grossartige Verbildlichung des Erhabenen, Furchtbaren und Grauenhaften und dann wieder des Feierlich-Friedlichen, in genauem Anschluss an den Text, zuweilen nicht ohne Beimischung eines echt deutschen Humors. Die naive und doch so grossartige Vision des Thors im Himmel, das aufgethan wird, mit dem Thron des Lammes und den Scharen der Aeltesten, die schrecklichen Gestalten der vier Reiter, die vier Engel vom Euphrat, der Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen (Fig. 380) und dann wieder die leis humoristisch ausklingende Idylle des letzten Blattes mit dem Blick auf das himmlische Jerusalem und der Wiederankettung des Teufels sind besonders bezeichnende Proben der reichen und starken Gestaltungskraft des jungen Künstlers. Auf die Bildungsweise im einzelnen ist die strenge Grösse der Mantegnaschen Typen nicht ohne Einfluss geblieben, in den herrlichen Landschaften aber kommen die Natureindrücke zur Geltung, welche Dürer auf seiner Wanderung über die Alpen in sich aufgenommen hatte.[1] Bald nach



Fig. 381 Aus der Grossen Holzschnittpassion von Albrecht Dürer

[1] *B. Haendcke,* Die Chronologie von Dürers Landschaften. Strassburg, 1900.



Fig. 382 Selbstporträt (1498) von Albrecht Dürer

der Apokalypse müssen auch die ersten der 12 Blätter zur Passion Christi entstanden sein, die dann freilich erst 1510/11 vervollständigt wurden. Dürer hat damit ein Thema angeschlagen, das ihm Zeit seines Lebens am Herzen lag. Mehrmals im Holzschnitt, im Kupferstich, in einer Reihe sorgfältig durchgeführter Zeichnungen — der s. g. Grünen Passion von 1504 — hat er immer wieder das Leiden und Sterben Christi behandelt. Jeder dieser Cyklen ist auf einen anderen Ton gestimmt, jeder hat seine eigene Schönheit. Die „Grosse Holzschnitt-Passion" entwickelt auf dem breiten Grunde der Anlehnung an das Volksschauspiel eine tief ergreifende Dramatik. In den Scenen der Geisselung, des Ecce homo, der Kreuztragung kommt der Gegensatz des duldenden Erlösers gegen die hasserfüllte Wut seiner Peiniger ergreifend zum Ausdruck; in der Beweinung (Fig. 381) ist die — mit einigen Anklängen an italienische Vorbilder — schön aufgebaute Gruppe von der Feierlichkeit echter Trauer erfüllt.

Nur mit solchen Werken konnte Dürer vorerst dem Drange zum Monumentalen, der ihn und seine Leistungen sofort über alle nürnbergischen Zeitgenossen emporhebt, Genüge thun. In der Malerei vermochte auch die früh erworbene Gönnerschaft des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen ihm nur kleinere Aufgaben zu stellen; so entstand 1495 der mit Wasserfarben auf Leinwand gemalte Altar für die Allerheiligenkirche in Wittenberg (jetzt in der Dresdener Galerie). Auf dem Mittelbilde betet die in Halbfigur sichtbare Madonna das auf einer Brüstung vor ihr liegende Kind an, den Hintergrund bildet eine mit niederländischem Realismus gemalte Wohnstube, Engelchen mit bunten Flügeln halten eine kostbare Krone über das Haupt Mariens. Italienische Formgebung — in dem Bambino und den Engeln — vermischt sich hier noch unausgeglichen mit deutscher Erfindung und Gefühlsweise. Die im Schlosse zu Wittenberg um 1503 von Dürer neben anderen Künstlern ausgeführten Malereien sind leider verloren. Das Porträt des Kurfürsten, gleichfalls in Wasserfarben gemalt (Berlin), drei Bildnisse aus der Familie Tucher (1499, in Weimar und Kassel), das eines Herrn Oswolt Krell (1499, München) u. a. zeigen sein Ringen nach individueller Charakteristik noch mit einer gewissen Härte und Starrheit verbunden. Am voll-

endetsten wirkt das schöne Selbstporträt von 1498 (Fig. 382) (Madrid, Kopie in den Uffizien), dem angeblich 1500 das berühmte aus dem Nürnberger Rathaus stammende Selbstporträt der Münchener Pinakothek folgte; jenes ist individueller, das Werk einer guten Stunde voll innerlich gehobener und froher Stimmung, sehr charakteristisch in der Anordnung mit dem Blick durchs Fenster auf eine Alpenlandschaft, in der zierlichen, sorgfältig wiedergegebenen Modetracht. Das Münchener Porträt zeigt sichtlich das Streben zu verallgemeinern, die grossen, edlen Züge seines Wesens in einem Gesamtbilde zusammenzufassen; so deutet sein Stil auf eine etwas spätere Epoche, als die Aufschrift angiebt, die, wie leider das ganze Gemälde, nicht intakt ist. Der etwa in der gleichen Zeit entstandene Paumgartnersche Altar (München) ist namentlich durch die beiden kraftvollen Gestalten der ritterlichen Stifter auf den Flügeln ausgezeichnet, welche durch eine glückliche Restauration jüngst von alten Zusätzen und Uebermalungen befreit worden sind (Fig. 383). Das Mittelbild, die Anbetung des Kindes, bereitet in seiner Komposition bereits das malerische Hauptwerk der Epoche vor, die schöne Anbetung der Könige (1504, Uffizien in Florenz), wahrscheinlich wieder für Friedrich den Weisen gemalt, und zwar ganz eigenhändig (Fig. 384). Ueber der streng aufgebauten Komposition liegt eine stille Feiertagsstimmung, ein bewundernswerter Reichtum von Motiven, bis auf die kleinen Reitergruppen und die feine Berglandschaft des Hintergrundes, ist darin ausgebreitet und mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt. Dieses glänzendste Malwerk seiner Jugendperiode kündet eine Umwandlung in Dürers Schaffen an, die auch andere Arbeiten dieser Zeit erkennen lassen.



Fig. 383 Stephan Paumgartner von Dürer (Nach Phot. Bruckmann)

Ueber dem ersten Jahrzehnt von Dürers Thätigkeit in Nürnberg steht wie ein erträumtes, heiss erstrebtes Ideal die von der italienischen Renaissance wiedererweckte Welt der Antike. Dürer muss in diesen Gedankenkreis durch Studium (Mantegnas) und durch persönliche Anregungen (Jacopo de' Barbaris) schon früh eingeführt worden sein. Der Verkehr mit den Nürnberger Humanisten, insbesondere mit seinem Jugendfreunde Wilibald Pirkheimer, verstärkte solche Eindrücke. Neben den keck aus dem Leben gegriffenen Motiven und den tieferen Offenbarungen seiner Empfindungsweise finden sich zumal unter den

Kupferstichen dieser Zeit viele Blätter, die auf die antikisierende Renaissance zurück gehen. Der Traum des Doktors, die vier Hexen, das Meerwunder, die s. g. Eifersucht (wahrscheinlich als Zeus mit Antiope und Juno zu erklären) gehören hierher. Auch unter den Gemälden und Holzschnitten dieser Jahre sind verwandte Darstellungen. Dürer reizte dabei offenbar nicht bloss die fremdartige, auf gelehrtes Verständnis berechnete Stoffwelt, sondern vor allem auch die Möglichkeit, den nackten menschlichen Körper darzustellen. Der Mensch und die Landschaft standen damals im Mittelpunkt seines Interesses. Dabei mag, wie zahlreiche Proportionsstudien schon aus so frühen Jahren beweisen, die Vor-



Fig. 884 Anbetung der Könige von Albrecht Dürer

stellung von einem Normalmass der menschlichen Gestalt ihn noch vielfach geleitet haben.[1]) Aber der angeborene Natursinn liess ihn solchem Phantom nicht länger nachjagen; durch eigene Beobachtung und Wiedergabe des Lebens sich die Formen der Natur zu eigen zu machen, wurde nun sein vornehmstes Streben. So finden sich gerade aus den Jahren nach 1500 unter den Malereien jene unendlich sorgsamen und vollendeten Naturstudien in Wasserfarben, wie der Elsterflügel (1500, Berlin), der Hase (1502, Albertina) und Hirschkäfer (1502, London), das Kräuterstück (1503, Albertina), der Hirschkopf mit dem Pfeil (1504, Paris) u. a.,

[1]) *L. Justi*, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Leipzig, 1902.

die noch heute unsere höchste Bewunderung wachrufen. Die Frucht eines so eindringlichen Naturstudiums zeigen unter den Stichen die von allem kirchlichen Schema losgelöste kleine Madonna mit dem Vogel (1503) (Fig. 385), vor allem aber die bildmässig ausgestalteten Blätter St. Eustachius, Nemesis und Weihnachten (1504). Die köstliche Intimität der Landschaftsdarstellung auf der Nemesis und dem Eustachius, dem umfangreichsten Kupferstich Dürers, die idyllische Stimmung der Geburt Christi bezeichnen den hohen Grad von Selbständigkeit und Herrschaft über die Natur, welchen er in dieser Epoche erreicht hat. Welchen Glanz und welche stoffliche Wahrheit er der Arbeit des Grabstichels zu verleihen weiss, lässt das Wappen mit dem Totenkopf (1503) besonders erkennen. Ein Resultat seiner dem Nackten und der ebenmässigen Schönheit der menschlichen Gestalt zugewandten Bestrebungen giebt er in dem Stich Adam und Eva (1504), den er stolz mit voller Namensinschrift versehen hat.


Fig. 385 Madonna von Albrecht Dürer

Das Jahr 1504 bedeutet auch sonst einen gewissen Höhepunkt und vorläufigen Abschluss in Dürers Entwicklung und jedenfalls einen Zeitpunkt reichster schöpferischer Thätigkeit. Denn ausser den bereits angeführten Werken entstand damals jene zweite Passionsfolge, auf grün grundiertem Papier sorgfältig mit Feder und Pinsel ausgeführt (s. g. Grüne Passion, in der Albertina) — vor allem aber der grösste Teil eines neuen Holzschnittwerks, des 20 Blätter umfassenden Marienlebens. Dürer hat darin die ganze Fülle seiner dem Leben der Natur und des Menschen zugewandten Beobachtung, aber auch die ganze Tiefe seines allen Regungen des Herzens offenstehenden Empfindens mit hinreissender Wärme und Kraft zum Ausdruck gebracht; so ist es das Hohelied auf die deutsche Frau und Mutter geworden, die im Bilde der Gottesmutter ihr Gleichnis findet. In behaglicher Breite wird mit der Geschichte der Eltern der Maria, Joachim und Anna, begonnen; treuherzig und schalkhaft werden die Formen des bürgerlichen Lebens der Zeit auf die Schilderung übertragen, z. B. in dem Blatte mit der Geburt Mariä, das uns in eine Nürnberger Wochenstube versetzt (Fig. 386). In den Hintergründen rollen sich mit wenigen Andeutungen gegebene köstliche Landschaftsbilder auf. Die Scenen der Kindheitsgeschichte Jesu sind, z. B. in der Flucht nach Aegypten, der Ruhe auf der

Flucht, von zartester Poesie erfüllt. Aber in dem Abschied Christi von seiner Mutter ist auch voll ernster Grösse die Stimmung der Passion angeschlagen.

So zu einem gewissen Höhepunkte seiner Entwicklung gelangt, nicht bloss mehr zu Studienzwecken, sondern um als fertiger Künstler Ehre und Gewinn einzuheimsen, ging Dürer Ende des Jahres 1505 noch einmal nach Venedig und blieb mehr als ein Jahr lang in Italien. Seine Briefe an Wilibald Pirkheimer berichten über die Aufnahme, die er fand, über seine Arbeiten und Eindrücke. In Venedig hatte er für die Kapelle der deutschen Kaufleute ein Altarbild zu malen, die Madonna, Rosenkränze an die Vertreter der Christenheit austeilend: es befindet sich jetzt, leider nur noch eine Ruine, im Kloster Strahow bei Prag. Zugleich entstanden die verwandte Madonna der Berliner Galerie (1506) und ein schöner weiblicher Studienkopf (ebenda), wahrscheinlich auch der so merkwürdig auf koloristische Wirkung hin komponierte kleine Crucifixus der Dresdener Galerie (Fig. 387), welche Bilder deutlich den befreienden und läuternden Einfluss der venezianischen Kunst auf das Schönheits- und besonders das Farbenempfinden des deutschen Malers verraten. Dass Dürer auch die Kunst Lionardos kennen lernte — denn Ausflüge von Venedig nach anderen oberitalienischen Städten, wie Bologna, sind bezeugt — geht aus dem Halbfigurenbilde Christus als Knabe unter den Schriftgelehrten (Galerie Barberini in Rom), sowie aus manchen Studienzeichnungen hervor. Ein erhöhter Anreiz zu malerischer Thätigkeit überhaupt war das Resultat dieser venezianischen Reise auch für die nächsten Jahre. Dürer schuf 1507 die beiden Tafeln mit Adam und Eva (Originale in Madrid, Kopien in Mainz, Florenz und Stockholm), deren Vergleich mit dem Kupferstich von 1504 besonders überzeugend die freiere und malerisch flüssigere Auffassung des Nackten, die der Künstler gewonnen hatte, darthut. Bis 1509 entstand in langsamer, sorgfältigster Arbeit, über die uns noch eine Reihe erhaltener Briefe Auskunft giebt, der von Jakob Heller in Frankfurt a. M. für die Dominikanerkirche daselbst bestellte Flügelaltar mit der Himmelfahrt und Krönung Mariä im Mittelbilde; das Original



Fig. 386 Aus den Holzschnitten des Marienlebens von Albrecht Dürer

ist leider 1674 verbrannt, eine vorhandene Kopie (Altertumsmuseum zu Frankfurt, Fig. 388) giebt nur einen schwachen Begriff von der einstigen Schönheit des Werkes; dagegen kennzeichnet eine Reihe köstlicher Studien zu den Gestalten des Mittelbildes die Sorgfalt, welche Dürer diesem umfangreichsten und bedeutend-



Fig. 387 Crucifixus von Albrecht Dürer (nach Phot. Bruckmann-Tamme)

sten seiner Malwerke zuwandte. Als Ersatz blieb uns das 1511 vollendete Allerheiligenbild (im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien) erhalten, einst das Altarbild der Kapelle des Landauerschen Brüderhauses in Nürnberg. Obwohl nur von geringem Umfang, ist auch dieses Werk gross gedacht, in engem Zusammenschluss von Malerei und Rahmen, der, nach Dürers eigenem Entwurf in Holz-



Fig. 388 Mariä Himmelfahrt
Kopie des Mittelbildes vom Hellerschen Altar

schnitzerei ausgeführt, sich im Germanischen Museum erhalten hat. Das alte Schema des Altarschreins ist darin durch den engen Anschluss an den Aufbau oberitalienischer Architekturen, wie Portale und Grabmäler, überwunden, gotische und Renaissanceform mit feinem Verständnis zu einheitlicher Wirkung verbunden. Das eigentliche Gemälde stellt die Verehrung der Dreifaltigkeit durch alle Heiligen dar (Fig. 389). Gottvater mit dem Crucifixus thront inmitten der Engel, Heiligen und Märtyrer, an die sich unter Führung von Papst und Kaiser die Scharen der irdischen Verehrer anschliessen. Diese ganze schön geordnete Masse reich gekleideter, in lichtem Farbenglanze strahlender Gestalten schwebt wie eine Wolke am Abendhimmel vor dem Auge des Malers, der sich selbst drunten, eine Inschrifttafel haltend, in weiter, stiller Landschaft dargestellt hat. Es ist ein Hauptwerk Dürers in seiner feierlich-freudigen Komposition, seinem strahlenden Farbenglanze, der liebevollen, bis ins einzelnste genauen Durchführung so zahlreicher, durchweg individuell empfundener Gestalten.

Aber gerade das „fleissige Klaibeln" an diesen grossen Malwerken, wie es dem künstlerischen Gewissen Dürers unerlässlich erschien, liess sich auf die Dauer nicht durchführen. Bereits seit Vollendung des Hellerschen Altars wandte er sich daher wieder vorzugsweise der Beschäftigung mit Holzschnitt und Kupferstich zu. Im Laufe des Jahres 1510 schloss er seine drei grossen Holzschnittfolgen durch Hinzufügung je eines schönen Titelblattes ab und gab sie im folgenden Jahre zusammen als Bücher heraus. Unter den Einzelblättern vertritt die 1511 datierte Dreifaltigkeit, in der Komposition der Mittelgruppe des Allerheiligenbildes verwandt, am prägnantesten die damals erreichte Vollendung in der malerisch weichen Behandlung dieser Technik. Gleichzeitig wurde eine neue Passionsfolge abgeschlossen, die seit 1509 in Arbeit befindliche Kleine Holzschnittpassion. Sie ist als handliches Bilderbuch in kleinem Quartformat gehalten. Die Darstellung hebt in epischer Breite mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies an und umfasst 37 Blätter; das ergreifende Titelblatt zeigt den





[illegible] Fahrt
[illegible] ...schen Altar

schnitzerei ausgeführt sich im Germanischen Museum erhalten hat. Das alte Schema des Altarschreins ist dann durch den engen Anschluss an den Aufbau oberitalienischer Architekturen, wie Portale und Grabmäler, überwunden, gotische und Renaissanceform mit feinem Verständnis zu einheitlicher Wirkung verbunden. Das eigentliche Gemälde stellt die Verehrung der Dreifaltigkeit durch alle Heiligen dar (Fig. 389). Gottvater mit dem Crucifixus thront inmitten der Engel, Heiligen und Märtyrer, an die sich unter Führung von Papst und Kaiser die Scharen der irdischen Verehrer anschliessen. Diese ganze schön geordnete Masse reich gekleideter, in lichtem Farbenglanze strahlender Gestalten schwebt wie eine Wolke am Abendhimmel vor dem Auge des Malers, der sich selbst drunten, eine Inschrift- [illegible] in weiter [illegible] Landschaft dargestellt hat. Es ist ein Hauptwerk [illegible] seiner feierlich [illegible] Komposition, seinem strahlenden Farbenglanze, [illegible] genauen Durchführung so zahlreicher, durchweg [illegible] Gestalten.

[illegible] „fleissige Klaibeln" an diesen grossen Malwerken, wie es [illegible] Gewissen Dürers unerlässlich erschien, liess sich auf die Dauer nicht durchführen. Bereits seit Vollendung des Hellerschen Altars wandte er sich daher wieder vorzugsweise der Beschäftigung mit Holzschnitt und Kupferstich zu. Im Laufe des Jahres 1510 schloss er seine drei grossen Holzschnittfolgen durch Hinzufügung je eines schönen Titelblattes ab und gab sie im folgenden Jahre zusammen als Bücher heraus. Unter den Einzelblättern vertritt die 1511 datierte Dreifaltigkeit, in der Komposition der Mittelgruppe des Allerheiligenbildes verwandt, am prägnantesten die damals erreichte Vollendung in der [illegible] weichen Behandlung dieser Technik. Gleichzeitig wurde eine neue Passionsfolge abgeschlossen, die seit 1509 in Arbeit befindliche Kleine Holzschnittpassion. Sie ist als handliches Bilderbuch in kleinem Quartformat gehalten. Die Darstellung hebt in epischer Breite mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies an und umfasst 37 Blätter. Das ergreifende Titelblatt zeigt den



A. Dürer, pinx. Heliogr. Meisenbach Riffarth & Co, Berlin.

HIERONYMUS HOLZSCHUHER.

(Nach Original-Aufnahme.)

Paul Neff Verlag in Stuttgart.

Schmerzensmann mutterseelenallein auf einem Steine sitzend. Die eigentliche Passionsgeschichte ist mit grösster Ausführlichkeit erzählt, einfach, unter thunlichster Beschränkung der Figurenzahl, aber in kräftiger Anschaulichkeit und mit wirkungsvollen Andeutungen der Scenerie und landschaftlichen Stimmung (Fig. 390). So wurde die „Kleine Passion“ in ihrer schlichten Volkstümlichkeit eines der grössten Meisterwerke Dürers.



Fig. 389 Allerheiligenbild von Albrecht Dürer

Aber das Passionsthema liess ihn noch nicht frei: gleichzeitig entstand eine Reihe von 16 kleinen Kupferstichen, die dann 1513 zusammen herausgegeben wurden, die Kupferstichpassion. Das Titelblatt zeigt Christus an der Martersäule, von Maria und Johannes schmerzvoll betrauert: so tritt auch in den übrigen Blättern der Folge ein Zug innigen Mitempfindens als charakteristisch hervor, der Grundton ist ein ausgesprochen lyrischer. Die nun voll durchgebildete

Stichtechnik des Meisters ermöglicht zugleich, trotz des kleinen Formats, eine fein abgestufte malerische Wirkung (Fig. 391).

In diese Jahre fällt auch eine Anzahl technisch-künstlerischer Versuche: reine Kaltnadelarbeiten (d. h. ohne Anwendung des Grabstichels, hauptsächlich mit der Nadel geritzte Platten), wie der hl. Hieronymus am Weidenbaum (1512), vor allem aber einige Aetzdrucke, in denen wir die Vorboten einer neuen, verheissungsvollen Technik, der Radierung, erblicken dürfen. Dürer versuchte, wie es scheint auf eisernen Platten, die Zeichnung einzuätzen, und wenn die meisten davon genommenen Drucke auch noch keinen recht befriedigenden Eindruck machen, so ging aus diesen Versuchen doch ein künstlerisch wie technisch so bedeutendes Blatt hervor, wie die Landschaft mit der grossen Kanone im Vordergrund (1528).

Die eigentlich stecherische Thätigkeit dieser Epoche erreicht ihren Höhepunkt in den Jahren 1513—14, die nicht weniger als elf Platten entstehen sahen; darunter befinden sich die zu den drei Stichen Ritter mit Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäus und Melancholie, welche in mehrfacher Beziehung als Dürers „Meisterblätter" anerkannt sind. Dass sie ursprünglich als zusammengehörig gedacht waren, steht nicht ohne weiteres fest; wahrscheinlich ist es für die beiden 1514 datierten Blätter Hieronymus und Melancholie, die einen leicht erkennbaren Gegensatz bezeichnen. Ist die Darstellung des gelehrten Heiligen, der in seiner Zelle behaglich über die Arbeit gebeugt sitzt, von warmem Sonnenlichte durchleuchtet, so herrscht in der Melancholie (Fig. 392) ein nur teilweise aufgehelltes Halbdunkel und dem entsprechend eine ernste, schwere Stimmung. Wie man auch die verschiedenartigen Instrumente, Attribute und sonstigen Beigaben, rings um die mächtige geflügelte Frauengestalt, die nachdenklich den Kopf auf die Hand stützt und sinnenden Blickes vor sich hinschaut, im einzelnen deuten mag, sicher ist, dass sie alle sich mehr auf die praktischen, der Erforschung der Natur und des Lebens zugewandten Wissenschaften beziehen: Arithmetik, Geometrie, Perspektive, Astronomie, ferner technische Fertigkeiten, wie Zimmermanns- und Baukunst, vielleicht auch Schiffahrt, Jägerei (durch den Hund) und anderes sind leicht erkennbar angedeutet. Der Gedanke, dass hier die weltlichen Wissenschaften und Künste, ihr unstillbarer Forschungsdrang, aber auch die ganze Schwere geistiger Verantwortung, die er dem Menschen auferlegt, zum Ausdruck gebracht werden sollten, hat somit an sich nichts Unwahrscheinliches. [1]) Der Hieronymus schildert dann im Gegensatz dazu das stillbefriedigte Glück des Vertreters der geistlichen Wissenschaften, der auf dem sicheren Boden des Glaubens und der Kirche steht. Das ganze Mittelalter hindurch waren diese



Fig. 390 Aus Dürers kleiner Holzschnittpassion

---

1) *P. Weber,* Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Strassburg, 1900.

„litterae divinae“ herrschend gewesen; es gehörte zu den Zeichen einer neuen Zeit, dass neben ihnen die „litterae seculares“ sich ihre Selbständigkeit errangen. Dürer selbst war ein eifriger Freund dieser Wissenschaften; er verkehrte im Kreise der gelehrten Nürnberger Mathematiker, für Johann Stabius zeichnete er in eben jenen Jahren die grosse Weltkarte und zwei Ansichten der Himmelshemisphären, die ersten bis jetzt bekannten Sternkarten der europäischen Wissenschaft überhaupt. Auf den ihm zunächst liegenden Gebieten der Perspektive und Proportionslehre suchte er die Erkenntnis praktisch und theoretisch zu fördern, das „magische“ Zahlenquadrat über der Melancholie, dessen Ziffern, in jeder Richtung addiert, die gleiche Summe ergeben, ist die erste selbständige Lösung einer Aufgabe aus dem Gebiete der Zahlenlehre, welche aus dem Orient damals nach Deutschland gelangt zu sein scheint. Dürer hätte also nicht bloss einer Zeitstimmung, sondern dem eigensten Seelenleben in dieser gedankenschweren Darstellung ergreifenden Ausdruck verliehen.

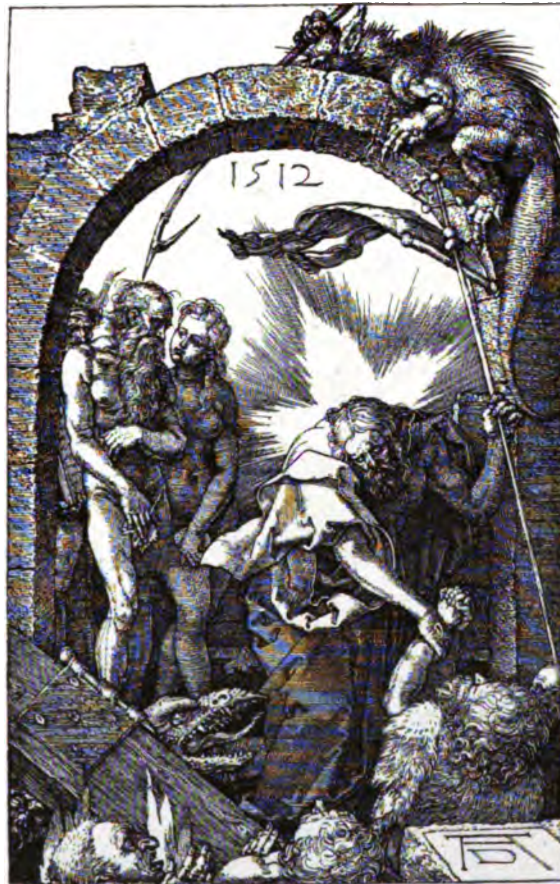


Fig. 391 Aus Dürers Kupferstichpassion

Der 1513 entstandene Ritter mit Tod und Teufel (Fig. 393) ist zunächst gewiss nichts anderes als das Bild eines Reiters auf edlem Rosse gewesen, und seine Idee lässt sich in diesem Sinne durch mannigfache Vorstudien in Dürers Schaffen ziemlich weit zurückverfolgen. Die Beifügung von Tod und Teufel, die ganze kräftig ausgeprägte Stimmung machen ihn zu einer Verkörperung des in der Volksvorstellung der Zeit lebendigen Idealbildes vom „Christlichen Ritter“, dem auch Erasmus von Rotterdam in einem vielgelesenen Büchlein Ausdruck gegeben hatte. — Alle drei Stiche zeigen Dürer als erfindenden Künstler wie als ausführenden Stecher auf der Höhe seines Könnens; in der farbig-malerischen Wirkung des Stichs sind sie unübertroffen geblieben.

Dem fertigen Meister wurde nun auch über die Grenzen seiner Vaterstadt hinaus Ansehen und Ehre zu teil. Bereits seit 1512, wo Kaiser Maximilian I. in Nürnberg weilte, stand Dürer mit ihm in Beziehungen und wurde zur Ausführung seiner umfangreichen Kunstpläne herangezogen. Diese bestanden vor allem in einer Reihe grosser Holzschnittwerke, welche den Ruhm des Kaisers und seines Hauses auf die Nachwelt bringen sollten. Wenn die volkstümliche Be-

deutung des Holzschnitts darin auch richtig erkannt erscheint, so ist die ganze Art der Aufgabe doch bezeichnend dafür, wie wenig im Vergleich mit den italienischen Dynasten und den Päpsten des Zeitalters ein deutscher Kaiser seinen Künstlern zu bieten hatte. Noch engere Grenzen setzte ihnen der gelehrte Un-

Fig. 392 Melancholie Kupferstich von Albrecht Dürer

geschmack der kaiserlichen Hofpoeten und Historiographen, welche bis in die kleinsten Einzelheiten hinein das Programm vorschrieben. So fiel Dürer die Komposition eines grossen, aus 92 Blättern zusammengesetzten Holzschnittes, der s. g. „Ehrenpforte Maximilians“, zu, und für einen zunächst (1516) in 109 Miniaturen auf Pergament ausgeführten „Triumphzug“ des Kaisers lieferte



Fig. 393 Ritter, Tod und Teufel Kupferstich von Albrecht Dürer

er den Entwurf des Triumphwagens (1512/13), den er dann (1522) in veränderter und erweiterter Form als Holzschnitt in acht Folioblättern herausgab (Fig. 394). Aber auch für eine grosse, erst lange nach dem Tode des Kaisers (1519) vollendete Holzschnittausgabe des Triumphs (in 137 Blättern) hat Dürer offenbar eine Reihe von Zeichnungen (etwa 24) geschaffen.[1] So viel Schönes namentlich an

[1] Abdrücke der Holzschnitte zur Ehrenpforte und zum Triumphzuge nach den Originalstöcken als Beilage zum Jahrb. der österr. Kunstsamml. Bd. I, II, IV herausgeg.

ornamentalen Bildungen diese Werke enthalten, die ganze schöpferische Kraft des Meisters kommt erst in seinen 45 Randzeichnungen zum Gebetbuche Maximilians (1515) zum Ausdruck.[1]) In leichten Federzeichnungen ist hier



Fig. 394 Von Dürers Triumphwagen des Kaisers Maximilian

eine köstliche Fülle poetischer Erfindung ausgegossen, kleine Scenen und Figuren (Fig. 395) zum Teil in engerem oder weiterem Anschluss an den Text, aber auch reine Ornamentik und Schnörkelverzierung von höchster Mannigfaltigkeit und in-

[1]) Faksimilereproduktion von G. Hirth. München, 1885.

dividueller Eigenart — das Ganze eine originale Neuschöpfung Dürerischen Geistes auf dem Grunde deutscher Phantastik, die unter dem Einfluss des mit tiefem Verständnis erfassten italienischen Renaissanceornaments zur Klarheit und Schönheit geführt ist.[1]) — Den Beziehungen Dürers zu Maximilian entstammt auch die schöne Porträtzeichnung des Kaisers (1518), nach der ein trefflicher Holzschnitt entstand, neben dem Bildnis des Ulrich Varnbüler (1522) das grösste und bedeutendste Holzschnittporträt, das Dürer veröffentlicht hat.

Auf das **Bildnis** konzentriert sich fortan mehr und mehr überhaupt das Interesse des alternden Meisters, namentlich in seinen Malwerken und Kupferstichen. Vereinzelte Madonnen und Bilder mythologischen Inhalts, wie die 1518 datierte ‚Lucretia' (München), zeigen merkbar ein Abflauen des eigentlich malerischen Empfindens. Wo Dürer aber der Natur unmittelbar gegenüberstand, da wusste er sie auch mit Pinsel und Farbe in



Fig. 393 Aus Dürers Handzeichnungen zu Kaiser Maximilians Gebetbuch

aller Treue noch wiederzugeben, wie das charaktervolle Porträt seines greisen Lehrers Wolgemut (1516, München) und vor allem die beiden in feinster Wasser-

[1]) Vgl. *A. Scherer,* Die Ornamentik bei A. Dürer. Strassburg, 1908.

farbenmalerei ausgeführten Apostelköpfe (1516, Florenz) beweisen. Fruchtbare neue Anregungen in dieser Richtung empfing er auf der Reise nach den Niederlanden, die er 1520—21 unternahm, zunächst um von dem neuen Kaiser die Bestätigung des ihm von Maximilian angewiesenen Jahrgeldes zu erbitten; sie bedeutet aber auch für sein künstlerisches Schaffen einen neuen Wendepunkt.

Sein Reisetagebuch, zahlreiche Blätter aus seinem Skizzenbuch und andere Zeichnungen lassen dies genauer erkennen. Dürer wurde von den Malern in Antwerpen, Brügge und Gent als berühmter Künstler empfangen und geehrt. Viele angesehene Persönlichkeiten liessen sich von ihm porträtieren; er verschenkte viel von seinen Kupferstichen und Holzschnitten und erhielt manches Kunstwerk und interessante Naturerzeugnis aus fremden Ländern als Gegengeschenk. Er sah Werke der Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes u. a., das Kölner Dombild Stefan Lochners und lernte Quinten Massys, Barend van Orley, Lukas von Leyden und andere Künstler persönlich kennen. Das weltstädtische Treiben in der grossen Scheldestadt, der Glanz der Festlichkeiten beim Einzug des Kaisers und bei anderen Gelegenheiten, die vielen merkwürdigen Dinge und Menschen aus der weiten Welt, die er sah, gaben reiche Gelegenheit, Auge und Hand fleissig zu üben. Mit bereicherter und erweiterter Anschauung, voll neu erwachter Lust, sich auch als Maler wieder zu bethätigen, voll gehobenen Selbstgefühls kehrte Dürer um die Mitte des Jahres 1521 nach Nürnberg zurück.



Fig. 396 Johannes und Petrus von Dürer

Hier empfing ihn allerdings wieder die alte Enge der Verhältnisse: die Wandbilder, welche


Fig. 397 Paulus und Markus von Dürer

er 1521 für den grossen Rathaussaal in Auftrag erhielt, wurden wie eine Handwerkerarbeit geschätzt und bezahlt; Dürer lieferte auch nur den Entwurf, wobei er den Triumphwagen Maximilians wieder verwendete und eine Komposition der „Verleumdung des Apelles", sowie die lebendige Darstellung einer Musikantengruppe (den s. g. Pfeiferstuhl) hinzufügte. Aber in Dürer selbst war offenbar das Streben nach monumentaler Grösse und Einfachheit jetzt lebendiger als je zuvor. Bereits mitten unter den wechselnden Eindrücken der Reise und dem angeregten frischen Arbeiten für den Bedarf des Tages hatte er 1520 die erste einer Reihe von Kompositionen entworfen, die noch einmal die Passion Christi behandeln sollten. Das stattliche Breitformat, die dadurch ermöglichte klare Entfaltung der Gruppen und der Landschaft, der grosse Zug in der Erfindung und dann wieder die Sorgfalt, mit welcher einzelne Scenen in den erhaltenen Zeichnungen zwei-, dreimal durchgearbeitet erscheinen, wecken den Gedanken an monumentale Wandmalereien, wenn auch das „Abendmahl" in veränderter Form (1523) als Holzschnitt ausgeführt wurde. Jedenfalls hat Dürer in dieser letzten Verkörperung des Passionsthemas, das ihm seit drei Jahrzehnten am Herzen lag, eine künstlerische Form gefunden, die Fülle der Empfindung und Strenge der Form so miteinander verbindet, wie es keinem deutschen Künstler der Zeit sonst gegeben war.

Ein Zug monumentaler Grösse charakterisiert auch die Porträts dieser Jahre, die gemalten wie die gestochenen. Unter jenen fesselt das Bildnis eines Unbekannten im breiten schwarzen Hut (1521, Madrid) durch den eigenen Ausdruck geistiger Kraft,



Fig. 398 Crucifixus von Hans Leonhard Schäufelein

womit sich ebenso wie in dem Porträt des Nürnberger Patriziers Hieronymus Holzschuher (1526, Berlin) (vgl. die Tafel) noch eine bewundernswerte Feinheit der Ausführung verbindet. In dieser Hinsicht hatten die Eindrücke der niederländischen Reise wohl dazu beigetragen, alte künstlerische Ueberzeugungen in Dürer zu stärken. Nicht auf den Reiz der malerischen Erscheinung geht er aber aus, sondern auf die Prägung der geistigen Persönlichkeit in klarster Form, wenn auch mit sorgfältigstem Studium aller Einzelheiten. Deshalb beschränkt er sich auch immer mehr auf den Kopf, so im Holzschuher und in den Porträtstichen dieser Jahre; unter ihnen ragen die nach Wilibald Pirkheimer und Kurfürst Friedrich dem Weisen (1524), sowie nach Melanchthon (1526) ganz besonders hervor. Der früher angestrebte Glanz stecherischer Technik ist darin auf einen warm wirkenden allgemeinen Ton abgedämpft, die Kunst der Persönlichkeitsschilderung aber zu voller Meisterschaft entwickelt. Als den Höhepunkt dieser abschliessenden Richtung in Dürers Kunst dürfen wir seine Vier Apostel betrachten, zwei hohe, schmale Tafeln mit den Gestalten von Johannes und Petrus, Paulus und Markus, welche Dürer im Jahre 1526 dem Rate seiner Vaterstadt Nürnberg zum Geschenk machte (jetzt in der Pinakothek zu München) (Fig. 396. 397). Sie bezeugen, dass Dürer am Abend seines Lebens das Ziel erreicht hatte, das er sich nach seinem uns von Melanchthon überlieferten Ausspruch steckte: die einfache Grösse der Natur in seinen Werken zu verkörpern. Eine Reihe gestochener Apostelfiguren, die 1514—26 entstanden, mögen als unmittelbare Vorstudien zu den Gemälden gelten. Aber noch grossartiger und freier ist in diesen aus ganz individuell erfassten

Charakteren ein Typus von allgemeiner Bedeutung herausgestaltet; wir glauben gern der Ueberlieferung, welche sie als Darstellungen der vier Temperamente bezeichnet. Doch Dürer gab, wie die einst an den Tafeln befindlichen Unterschriften und sein Begleitbrief an den Rat bezeugen, darin noch etwas anderem Ausdruck: seiner Teilnahme an der reformatorischen Bewegung der Zeit. Paulus und Johannes, die Lieblingsgestalten Luthers, stehen voran, der feurige Kämpfer und der milde Denker — und aus ihren Schriften sind die beigefügten Textstellen entnommen. Aber weit über den Verdacht eines Tendenzwerkes erhebt die Apostel die in ihnen geoffenbarte künstlerische Gestaltungskraft: was sie bedeuten, das **sind** sie in Erscheinung, Haltung und physiognomischem Ausdruck. Machtvoll aufgerichtet steht Paulus da mit dem Schwert in der Hand, das feurige Auge wachsam zur Seite gerichtet; Johannes, mit dem sinnenden Blick und der hohen Denkerstirn, blickt forschend in das geöffnete Buch; dieser Gegensatz wird durch die beiden anderen Gestalten, den etwas mürrisch dreinschauenden Petrus und den cholerisch die Augen rollenden Markus, verstärkt und betont. In allem und jedem, in dem grossartigen Wurf der Gewandung wie in der Wahl und Durchführung des Kolorits — namentlich der weisse Mantel des Paulus ist stets mit Recht bewundert worden — stehen diese Gemälde einzig da in der zeitgenössischen deutschen Malerei. Sie sind der würdige Abschluss eines reichen und grossen Künstlerschaffens.



Fig. 899 Holzschnitt von Schäufelein

Was zunehmende Kränklichkeit ihm sonst an Arbeitskraft liess, verwendete Dürer in den letzten Jahren zumeist auf litterarische Thätigkeit. 1525 gab er seine „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit“, 1527 ein Lehrbuch der Befestigungskunst heraus; über dem Druck seines Hauptwerks, der „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ ereilte ihn am 6. April 1528 der Tod. Die Ueberzeugung, dass von der Beobachtung und dem Studium der Natur alles künst-



Fig. 400 Enthauptung der hl. Katharina von Hans Sues von Kulmbach

lerische Schaffen ausgehen müsse, liegt auch den oft weitschichtigen und verworrenen Auseinandersetzungen seiner Bücher zu Grunde, aber ebenso auch der Glaube an die Macht und Grösse der Phantasie, die den aus der Natur gewonnenen „heimlichen Schatz des Herzens" beseelt und gestaltet. Besser und schöner, als er es in Worten vermochte, hat er diese Anschauung von den beiden Wurzeln aller Kunst in seinen Werken bethätigt.

Dürers Einwirkung auf die zeitgenössischen Künstler ist eine tiefe und nachhaltige gewesen, wenn sich auch eine eigentliche Schule nicht an ihn anschliesst. Unter den ihm persönlich nahe stehenden Malern, die zum Teil wohl auch in seiner Werkstatt thätig waren, besitzt sein jüngerer Bruder *Hans Dürer* (geb. 1490, später, 1529 bis 1538, Hofmaler des Königs von Polen in Krakau) nur untergeordnete Bedeutung. Der als Hausgenosse Dürers bezeugte *Hans Springinsklee* ist nur in seiner Thätigkeit für den Holzschnitt nachweisbar. *Hans Leonhard Schäufelein* [1]) (ca. 1480—1540), aus Nördlingen gebürtig und ursprünglich wohl ein Schüler Wohlgemuts, stand Dürer gleichfalls nahe und verdankt ihm das Wesentlichste in seiner malerischen Entwicklung, deren Verlauf ihn dann allerdings auch unter den Einfluss Hans Holbeins d. Ae. und der jüngeren Maler in Augsburg (1512 bis 1515) führte; seit 1515 hat er dann als Stadtmaler in Nördlingen eine bescheidene, aber liebenswürdige Eigenart entfaltet, die sich insbesondere an seinen Wandbildern im Rathaussaale und einigen grösseren Altarwerken daselbst studieren lässt. Noch ganz unter Dürerschem Einfluss steht namentlich in der

[1]) *K. Thieme,* H. L. Schäufeleins malerische Thätigkeit. Leipzig, 1892.

grossartig gedachten Landschaft sein Crucifixus mit Johannes d. T. und König David (1508, Germanisches Museum) (Fig. 398). Sonst wirkt Schäufelein auch in seinen zahlreichen Holzschnitten und Illustrationen (Fig. 399) mehr durch gefälliges Kompositions- und Erzählertalent, während Grösse und Tiefe des Ausdrucks seinen ziemlich eintönigen Gestalten versagt bleibt.

Der bedeutendste in diesem engeren Kreis von Künstlern, der sich zeitweise unter Dürers Führung stellte, war *Hans Sues von Kulmbach* (ca. 1475—1522).[1]) Angeblich in der Werkstatt des Jacopo de' Barbari herangebildet, hat er eine gewisse Weichheit der Formenbildung in seinen meist überschlanken Gestalten wohl von dort mitgenommen. Unmittelbare Nachahmung Dürers liegt ihm fern, dagegen hat er seiner poetischen Auffassungsweise oft mit Glück nachgeeifert. In koloristischer Hinsicht ist er durch emailartigen Schmelz und sanfte Harmonie des Gesamttons ausgezeichnet; ein feines Schönheitsgefühl giebt sich namentlich in seinen landschaftlichen Hintergründen zu erkennen. Ein Aufenthalt in Krakau (1514—18) bot ihm Gelegenheit, interessante fremdländische Typen kennen zu lernen, die er gern in seinen Kompositionen verwertet. Eine Reihe seiner besten Werke entstand in der polnischen Königsstadt, so der Cyklus von acht Bildern aus der Geschichte der hl. Katharina (in der Sakristei der Marienkirche, 1514/15) (Fig. 400), ferner vier Scenen aus dem Leben Johannes des Evangelisten, darunter die höchst poetische Darstellung von Johannes auf Patmos (Johanneskapelle von St. Florian). An Dürers Gedanken- und Gestaltenreichtum reicht Hans von Kulmbach, wie er meist genannt wurde, freilich nicht heran, aber durch Vornehmheit und Ernst der Auffassungsweise steht er ihm näher als irgend ein anderer Künstler seiner Umgebung.



Fig. 401 Virginius, seine Tochter tötend
Kupferstich von Georg Pencz

Völlig anderen Charakter hat ein zweiter jüngerer Künstlerkreis, welcher in Nürnberg den Einfluss Dürers erfuhr; zu ihm gehören *Georg Pencz* (ca. 1500—50) und die Brüder *Beham*. Dass *Pencz*[2]), welcher nach Dürers Entwürfen die Wandbilder im Nürnberger Rathaus ausgeführt hat, Beziehungen zur oberitalienischen Perspektivmalerei hatte, ergiebt sich aus der Beschreibung einer nicht erhaltenen

---

[1]) *K. Koelitz,* Hans Sues von Kulmbach und seine Werke. Leipzig, 1891.

[2]) *A. Kurzwelly,* Forschungen zu Georg Pencz. Leipzig, 1895.

Zimmerdekoration, wo er Handwerker darstellte, als wären sie noch im Begriff, den Bau zu errichten. Als Maler hat er sein Bestes in Bildnissen geleistet (Porträt eines Goldschmiedes 1545, Karlsruhe), bei denen kräftige deutsche Realistik und italienische Grösse der Auffassung sich glücklich die Wage halten. Dagegen wirkt er in Allegorien und mythologischen Gestalten aus seiner Spätzeit frostig und leer. Als Kupferstecher fasst man Pencz und seine beiden Nürnberger Genossen — mit denen zusammen er 1524 von dem Rat wegen Gottesleugnung und sozialistischer Irrlehren aus der Stadt verbannt wurde — nebst einigen anderen gleichartig schaffenden Künstlern gewöhnlich unter dem Namen der „deutschen Kleinmeister" zusammen.



Fig. 402 Tanzende Bauernpaare Stich von H. S. Beham

Insofern mit Recht, als sie in ihren Stichen die Richtung auf kleines Format, auf zierliche und feine Durchführung, wie sie dem deutschen Geiste besonders entspricht, mit Bewusstsein pflegen. Als äusserer Grund mochte der Wetteifer mit der Holzschnittillustration des Buchdrucks und die Rücksicht auf den dadurch angeregten Geschmack der humanistischen Kreise hinzukommen. So bewegen sich die kleinen Stiche von Georg Pencz, die er gern zu cyklischen Folgen vereinigt, meist in den Bahnen der antiken oder biblischen Historie (Fig. 401), der Mythologie und Allegorie und sind erfüllt von Reminiscenzen an die Werke südlicher Kunst, welche er auf einer Reise nach Italien kennen gelernt hatte.

Andere Wege, wenn auch in der gleichen Richtung, schlugen die Brüder *Beham* [1]) ein. Der Aeltere, *Hans Sebald Beham* [2]) (1500—50, seit 1534 in Frankfurt a. M. ansässig), war ausschliesslich Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt und schuf ausser bildlichen Darstellungen — seine Holzschnitte sind meist erheblich grösseren Formates als die gestochenen Blätter — namentlich auch zahlreiche Ornamentstiche und Vorlagen für Weber und Zeugdrucker, Goldschmiede, Kunsttischler und Stein-



Fig. 403 Apollo und Daphne Stich von Barthel Beham

1) *A. Rosenberg.* Sebald u. Barthel Beham. Leipzig, 1875. — *W. v. Seidlitz* in Meyers Künstlerlexikon III, 311 ff.

2) *G. Pauli,* Hans Sebald Beham. Kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Strassburg, 1901.

metzen. Er bereichert das Ornament der italienischen Renaissance mit deutscher Phantastik voll feinen und sicheren Geschmacks, ganz nach dem Vorbilde Dürers, und hat demgemäss auf die Entwicklung der deutschen Ornamentik einen bedeutenden Einfluss geübt. An seinen späteren antikisierenden und allegorischen Kompositionen kann man wenig Freude haben. Dagegen fesselt er in seinen Darstellungen aus dem Volksleben (Fig. 402), worin er namentlich die Bauern und die Landsknechte mit Ausführlichkeit und Treue schildert, durch frisch sprudelndes Temperament, wenn er sich auch zuweilen in das Obscöne verliert. Seine Stichtechnik bleibt stets virtuos, klar und kräftig und geht erst in den vierziger Jahren zugleich mit der Art der Darstellung öfter ins Frostige über.

Eine künstlerisch höher geartete Natur war *Barthel Beham* (1502 bis 1540), als Maler wie als Kupferstecher gleich bedeutend. Eine gewisse Sehnsucht nach Grösse und Freiheit der Form beherrscht sein Schaffen, selbst in den Kupferstichen kleinsten Formats. Die Madonna am Fenster ist über alle deutschen Marienbilder hinaus voll ernster Vornehmheit; seine heroischen Kampfscenen nach dem Vorbilde Mantegnas und Pollajuolos, seine mythologischen Gestalten (Fig. 403) scheinen durch die Wucht der Formengebung über das enge Format hinauszudrängen. Mindestens seit 1530 in Diensten der Herzöge von Bayern schuf er für diese seine figurenreiche Komposition des Kreuzwunders (München), die in ihrer wohlthuenden Klarheit, den prächtigen Renaissancebauten des Hintergrundes und zum Teil selbst in den Typen eine intimere Berührung mit der italienischen, zumal der venezianischen Renaissance verrät. Unter den zahlreichen Bildnissen, welche er für den herzoglichen Hof malte, kann sich doch keines mit dem vortrefflichen Kupferstichporträt des Kanzlers Leonard von Eck (1527) messen. — Behams Richtung setzten in München *Ludwig Refinger* und *Hans Schöpfer* fort; äusserlich ihm verwandt erscheint auch der anonyme *Meister von Messkirch* [1]) (Monogrammist W. S.?), der aber als eine selbständige Künstlerpersönlichkeit von ausgeprägter, wenn auch nicht allzu reicher Eigenart anerkannt werden muss. Er war besonders in der Gegend des Bodensees



Fig. 404 Kreuztragung vom Meister des Messkircher Altars

1) *K. Koetschau*, Bartel Beham und der Meister von Messkirch. Strassburg, 1893.



Fig. 405 Kreuzigung von Albrecht Altdorfer

und für die Grafen von Wildenfels und Oettingen beschäftigt; seine meisten Werke finden sich in Messkirch und Donaueschingen (Fig. 404). Mit der im allgemeinen Dürerschen Typik seiner seelisch nicht tiefer belebten Gestalten verbindet sich einerseits eine etwas überladene Renaissance in der Architektur und Ornamentik, andererseits aber auch bereits der Einfluss einer mehr malerischen Richtung, wie sie durch andere, grössere Künstler am Oberrhein begründet worden war.

Den „Kleinmeistern" wird in seinen Stichen und Holzschnitten wenigstens auch ***Albrecht Altdorfer*** (ca. 1480—1538) zugezählt, der Meister von Regensburg.[1]) Seinem eigentlichen Berufe nach Baumeister, scheint er mit der Malerei, dem Kupferstich und dem Holzschnitt sich mehr aus innerem künstlerischem Drange beschäftigt zu haben. Es fehlt ihm darin jede Schulung, im guten wie im schlechten Sinne: er steht von Anfang an auf eigenen Füssen, ein Zusammenhang mit der Tradition, von der selbst ein Dürer sich erst allmählich losringt, ist bei ihm nur mühsam aufzuweisen, dafür bleibt er aber auch zeitlebens in einer mangelhaften Beherrschung der menschlichen Gestalt, in gewissen Fehlern der Perspektive und Proportion stecken. Was ihn zum bedeutenden und anziehenden Künstler macht, ist vor allem seine tiefe und poetische Naturempfindung. Die Landschaft hat er zuerst von allen deutschen Malern (in einem Bilde der Münchener Pinakothek) ohne jede Staffage darzustellen gewagt; sie ist aber auch in seinen übrigen Gemälden meist der mächtigste Stimmungsfaktor. Den Schauer der Waldeinsamkeit, die Romantik pittoresker Flussufer, den Zauber der Mondnacht, des Sonnenaufgangs und der mit den Wolken kämpfenden Sonne hat kein anderer Künstler der Zeit mit so viel Poesie und Liebe dargestellt wie Altdorfer. Seine stets zierliche, miniaturhafte Malweise — die vielleicht auf einen Zusammenhang mit der Regensburger Miniaturmalerei, insbesondere mit ***Berthold Furtmeyer***, zurückgeführt werden darf — hindert ihn nicht, hierin wahrhaft ergreifende Wirkungen zu erzielen. Die hl. Familie am Brunnen (1510, Berlin), die Waldlandschaft mit dem hl. Georg (1510, München), die Bilder aus

[1]) *M. J. Friedländer*, Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Leipzig, 1891.

der Legende des hl. Quirinus (um 1520, Nürnberg und Siena), die beiden Kreuzigungen (1526, Nürnberg und Berlin) (Fig. 405) sind in dieser Hinsicht die bezeichnendsten Werke des Regensburger Meisters. Ebenso originell wie poetisch wirkt es, wenn die Wochenstube der hl. Anna in eine Kirche verlegt ist, zwischen deren hohen Pfeilern eine Engelschar ihren jubelnden Reigen schlingt (Augsburg). In anderen Bildern überwiegt mehr äusserlich die Freude am Phantastischen: die Geschichte der Susanna ist in einer weiten Landschaft mit einem reich belebten Renaissancebau dargestellt (1526, München); die Illustration des Sprichworts „Der Hoffart sitzt der Bettel auf der Schleppe" (1531, Berlin) ist gleichfalls benutzt, um ein stattliches Renaissanceschloss aufzubauen. Am merkwürdigsten bleibt das malerische Effektstück der Schlacht bei Arbela (1529, München): in einer panoramaartigen Landschaft viele Hunderte von Figürchen kleinsten Massstabes, aber das Ganze doch beherrscht von dem Eindruck eines grandiosen Gebirgsprospekts, über dem sich in den Lüften der Kampf des verblassenden Mondlichts mit der blutig aufgehenden Sonne abspielt.



Fig. 406 Hl. Hieronymus von Albr. Altdorfer

Miniaturartig zart und voll phantastischer Poesie in der Erfindung sind auch die Zeichnungen, welche Altdorfer meist in Helldunkeltechnik auf farbigem Papier ausgeführt hat. Sie gehören seiner mittleren Epoche, etwa den Jahren 1511—17 an und gehen Hand in Hand mit seinen gleichzeitigen Holzschnitten. In diesen Blättern nähert sich Altdorfer eine Zeitlang sichtlich dem grossen Nürnberger Meister; an der Ausschmückung eines zweiten Exemplars von Kaiser Maximilians Gebetbuch (heut in Besançon) ist er mit Zeichnungen beteiligt, die den gemütvollen Ton einer kindlichen Frömmigkeit ausgezeichnet treffen. Die Hauptblätter seines Holzschnittwerks sind die Folge von 40 kleinen Bildern zu Sündenfall und Erlösung[1]) und der hl. Hieronymus in der Höhle (Fig. 406); durch seine geschlossene bildmässige Wirkung und durch die feinen Tonabstufungen steht letzteres Blatt unter allen Holzschnitten Altdorfers obenan. Sein vorwiegend malerisches Empfinden führte ihn auch zum Farbenholzschnitt, für den er in dem schönen Blatte der „Maria von Regensburg" ein zu seiner Zeit unübertroffenes Vorbild geschaffen hat. Durch Verwendung von sechs verschieden eingefärbten Holzschnittplatten ist eine höchst brillante Wirkung erzielt. Neben dem Kupferstich hat Altdorfer nach Dürers Vorbild die Radierung gepflegt und diese Technik namentlich für eine Reihe stimmungs-

[1]) Faksimilereproduktion in G. Hirths Liebhaberbibliothek, XII. Bd. München, 1888.



Fig. 407 Adam und Eva Holzschnitt von Lucas Cranach d. Ae.

voller Landschaften verwendet. Nicht minder verdienen seine geschmackvollen Ornamentstiche, Vorlagen für Prunkbecher u. dergl., Beachtung.

Die reiche, von originalen Ideen und einem kräftigen malerischen Sinn be-



Fig. 408 Ruhe auf der Flucht von Lucas Cranach d. Ae.

seelte Thätigkeit Altdorfers wirkte vielfach anregend auf die bayrische Kunst. Seine unmittelbaren Nachfolger *Michael Ostendorfer* († 1559 in Regensburg), *Hans Wertinger* (1494—1526 Hofmaler in Landshut) und *Melchior Feselen* († 1538 in

Ingolstadt) reichen freilich bei weitem nicht an ihn heran; bedeutender ist *Hans Muelich* (1516—73), der als Münchener Hofmaler namentlich in seinen Entwürfen und Abbildungen der Kleinodien des bayrischen Fürstenhauses Meisterwerke der malerischen Kleinkunst geschaffen hat. Stilistisch dem Regensburger Meister verwandt ist der feinsinnige Holzschneider und Radierer *Wolfgang Huber*.

Zur Nachfolge Dürers muss auch *Lucas Cranach* (1472—1553) gerechnet werden, der Hauptmeister der Malerei in Sachsen, der hier und im ganzen Norden und Osten die oberdeutsche Kunstrichtung zur Herrschaft brachte. Er selbst stammte aus Kronach in Oberfranken und hat von seiner Geburtsstadt den Namen. Von seinem Vater, einem sonst unbekannten Maler, unterrichtet, scheint er früh auf die Wanderschaft gegangen zu sein und, wie seine Werke erkennen lassen, mannigfache Einflüsse erfahren zu haben. Dass darunter derjenige Dürers obenan stand, bezeugen seine Holzschnitte[1]), unter denen sich die frühesten bis jetzt nachweisbaren Arbeiten Cranachs vom Jahre 1502 befinden. Er hat den Holzschnitt auch noch später (Fig. 407) in bedeutendem Umfange gepflegt, während er im Kupferstich sich nur gelegentlich versuchte. Ohne jemals an die Gedankenfülle und den wuchtigen Ernst Dürers heranzureichen, hat er, im ganzen der von dem Nürnberger Meister eingeschlagenen Richtung folgend, manches durch liebenswürdige Erfindung und treffliche Ausführung hervorragende Blatt geschaffen. Insbesondere sind seine Farbenholzschnitte, z. B. Venus und Amor, heiliger Christoph, von 1506 und die von ihm erfundenen Gold- und Silberdrucke nicht bloss die frühesten, sondern gehören auch zu den schönsten ihrer Art.

Als Maler[2]) ist Cranach nicht vor 1504 bezeugt, und das mit dieser Jahreszahl versehene Gemälde, die Ruhe auf der Flucht (aus Münchener Privatbesitz jetzt in der Gemäldegalerie in Berlin), ist in mancher Hinsicht sein bestes geblieben (Fig. 408). Es zeigt ihn jedenfalls bereits als fertigen Meister, der namentlich die Formen der landschaftlichen Natur vollkommen beherrscht und sie mit einer an Altdorfer erinnernden Stimmungspoesie zu erfüllen weiss. Die Gruppe der hl. Familie mit den naiven Engelchen wäre eines Dürers würdig, wenn sie mit grösserer Schärfe gezeichnet wäre. Dagegen besitzt das Kolorit eine für Dürer zumeist unerreicht gebliebene Frische und Leuchtkraft.

Im Jahre 1505 wurde Cranach Hofmaler beim Kurfürsten Friedrich dem Weisen von Sachsen in Wittenberg und hat, ein treuer Diener seiner Herren, diese Stellung auch bei dessen Nachfolgern Johann und Friedrich innegehabt; letzterem folgte er 1550 freiwillig in die Gefangenschaft nach Augsburg und Innsbruck und beschloss, 1552 mit ihm nach Weimar zurückgekehrt, dort sein Leben.

Die Stellung Cranachs in Wittenberg, das durch ihn der künstlerische Mittelpunkt in den sächsischen Landen wurde, bedingte eine umfangreiche und höchst mannigfaltige Thätigkeit, welche der augenscheinlich rege Erwerbssinn des Malers noch auf andere nicht künstlerische Gebiete ausdehnte; er war z. B. auch Besitzer einer Buchdruckerei und einer Apotheke. So schuf er nicht bloss selbst zuweilen überhastig — schon der Humanist Scheurl spendete ihm 1508 das etwas zweideutige Lob des „schnellsten Malers" —, sondern musste auch fortgesetzt die Hilfe einer umfangreichen Werkstatt in Anspruch nehmen. Daher giebt die Unzahl von Gemälden aller Art, welche unter seinem Namen und mit dem bekannten, seit 1509 angenommenen Werkstattzeichen, der geflügelten Schlange, versehen in ganz Europa verstreut sind, keinen klaren Begriff von der persönlichen Eigenart

---

[1]) *F. Lippmann*, Lucas Cranach. Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche. Berlin, 1895. — *E. Flechsig*, Cranachstudien, I. Teil. Leipzig, 1900.

[2]) *E. Flechsig*, Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ae. und seiner Werkstatt. Leipzig, 1900. (Lichtdrucke.)

des Meisters.[1]) Denn in dieser Fülle überwiegen die Werkstattswiederholungen, die Mode- und Dutzendbilder, wie sie durch den Bedarf des Hofes, der Fürsten und Grossen der Zeit, mit welchen Cranachs Stellung ihn dauernd in Berührung brachte, gefordert wurden; auch an den umfangreichen kirchlichen Altarwerken hat er so gut wie andere Maler der Zeit zahlreiche Gesellen beschäftigt. Aber wenn man dies alles ausscheidet, so ergiebt sich doch das Bild einer hochbegabten Künstlerpersönlichkeit, die in stetig fortschreitender Entwicklung etwa während des zweiten Jahrzehnts volle Freiheit und Reife des Schaffens erlangt.[2]) Seiner ersten Wittenberger Periode, die etwa bis 1511 reicht, gehören als noch befangene Arbeiten die Altarpredella mit den 14 Nothelfern in Torgau (1505), der Katharinenaltar in Dresden (1506) an; dann aber zeigen die Madonna vor den Tannen (im Dom zu Breslau), der Fürstenaltar in Wörlitz und Venus mit Amor (1509, Petersburg), sowie das Bildnis des Christoph Scheurl (1509, Nürnberg) eine rasch wachsende Fähigkeit zu geistiger Belebung, freier Bewegtheit und malerisch anziehender Durchführung. Vielleicht darf die Anregung dazu auf eine Reise nach den Niederlanden zurückgeführt werden, welche Cranach im Auftrage seines Herrn 1508 unternahm. In der Folgezeit, etwa 1511—18, entstanden dann seine kraftvollsten Werke, die durch Vereinfachung und Konzentration oft zu wuchtig eindringlicher Gestaltung durchdringen. Eigentümlich sind dieser Periode die übermässig schlanken Proportionen der Figuren; auf die reizvollen landschaftlichen Fernsichten wird zu Gunsten eines ruhigeren Abschlusses durch den detailliert gegebenen Mittelgrund zumeist verzichtet. Hierher gehören Altarwerke und Reste von solchen in der Johanneskirche zu Neustadt a. d. Orla (1511—13), in Wörlitz, Zeitz, Torgau, Wien u. a., ferner die grossen repräsentativen Porträts des Herzogs Heinrich des Frommen und seiner Gemahlin (1514, Dresden), die strahlend schöne Verlobung der hl. Katharina in Wörlitz



Fig. 409 St. Wilibald und St. Walburga mit Stifter von Lucas Cranach d. Ae.

---

[1]) Die ‚Hans Cranach'-Hypothese Flechsigs muss zurückgewiesen werden.

[2]) *H. Michaelson*, Lukas Cranach der Aeltere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Leipzig, 1902.



Fig. 410 Porträt eines jungen Mannes von Lucas Cranach d. Ae.

(1516) und die ergreifenden Passionsbilder Klage am Kreuze Christi (1515, Sammlung Wesendonck in Berlin), Christus an der Säule (1515, Dresden). Vielleicht unter dem Einfluss niederländischer Gemälde treten auch zuweilen besondere Beleuchtungseffekte hervor, wie in der Heiligen Nacht (Sammlung von Kaufmann, Berlin). Von den Madonnen gehören die zu Karlsruhe und die beiden zu Darmstadt in diese Epoche, von den Holzschnitten die Verkündigung (L. 41), Friedrich der Weise, die Madonna verehrend (1512, L. 34), die Predigt Johannes des Täufers (1516, L. 49) u. a.

So gewinnt Cranach jene Höhe und Reife des malerischen Stils, welche die Werke der folgenden, etwa bis 1532 reichenden Schaffensperiode aufweisen. Gerade als Schöpfer grosser Altarwerke, von denen Reste in München, Aschaffenburg und Naumburg — früher meist dem s. g. Pseudo-Grünewald zugeschrieben — erhalten sind, scheint Cranach einen durch ganz Deutschland reichenden Ruhm erworben zu haben. Die schönen Bilder des Kardinal Albrecht von Brandenburg, am Kreuze betend (Augsburg), der Heiligen Wilibald und Walburga mit dem Bischof von Eichstädt (Bamberg) (Fig. 409), die später wiederholte Darstellung des von Maria und Johannes betrauerten Schmerzensmannes (Freiburg i. B. und Altar von 1534 im Dom zu Meissen) zeigen die Grösse und malerische Breite seiner Auffassung im günstigsten Lichte. Die Madonnen in Weimar und Glogau (1518), die Madonna mit dem Kuchen (1529, jetzt in Baseler Privatbesitz), die trefflichen Porträts eines jungen Mannes (1521, Schwerin) (Fig. 410), der s. g. Sybille von Cleve (Petersburg) und eines vornehmen Herrn und seiner Gemahlin (Heidelberg) — sämtlich von 1526 — gehören zu den sicher datierten, für den Stil bezeichnenden Werken dieser wichtigsten Schaffensperiode des Künstlers. Allerdings begann gerade jetzt auch infolge der engeren Beziehungen Cranachs zu den verschiedenen deutschen Höfen jene Massenherstellung beliebter Modebilder allegorischen und mythologischen Inhalts, unter denen die Beurteilung des Künstlers zu leiden hat. Was er selbst vermochte, lassen etwa das von reizender Naturpoesie erfüllte Bildchen Simson und Delila

(1529, Augsburg), ferner Apollon und Diana (Brüssel), Lucretia (Kassel) erkennen. Ein Hauch von Poesie, liebenswürdiger Naivetät und Erzählungskunst bleibt den besseren Darstellungen dieser Art, unter denen Adam und Eva, David und Batseba, Judith, aus dem Alten Testament, Venus und Amor, das Parisurteil, das silberne Zeitalter, die schlummernde Quellnymphe aus dem antikisierenden Stoffkreise besonders beliebt sind, fast immer zu eigen, allerdings auch eine hausbackene Nüchternheit und Derbheit der Auffassung. Von den Vorbildern italienischer Kunst, die sich dafür nachweisen oder vermuten lassen, geschweige denn von dem Geist der Antike, ist kein Zug mehr zu verspüren, dafür lebt in manchen wenigstens der poetische Zauber des deutschen Waldmärchens.

Bereits in den früheren Kompositionen Cranachs, der ein persönlicher Freund Luthers und treuer Anhänger seiner Lehre war, kamen spezifisch protestantische Gedanken zuweilen zum Ausdruck; noch mehr ist dies während der letzten zwanzig Jahre seiner Thätigkeit der Fall, die eine eigentliche künstlerische Fortentwicklung nicht mehr bringen, aber bis an sein Lebensende den wackeren Meister schaffenskräftig zeigen. Themata wie Christus und die Kindlein, Christus und die Ehebrecherin, ferner besonders zahlreiche Darstellungen aus der Passion Christi treten jetzt charakteristisch hervor. Besonders bezeichnend ist das letzte, von seinem Sohn *Lucas Cranach dem Jüngeren* (1515—86) vollendete Werk, der Altar in der Stadtpfarrkirche zu Weimar mit der Allegorie von „Sündenfall und Erlösung durch den Glauben“ auf dem Mittelbilde. Wenn das koloristische Feingefühl des Meisters in den Alterswerken auch sichtlich abnimmt, seine ganze Ausdrucksweise trockener und härter wird, so gehören hierher doch noch so treffliche Arbeiten wie der Altar Georg des Bärtigen (1534, Meissen), Adam und Eva (1537) und David und Goliath (Berlin), sowie einige Porträts, darunter das markige Selbstbildnis von 1550 (Florenz).

Lucas Cranach zählt nur zu den Künstlerpersönlichkeiten zweiten Ranges, aber er hat einen Einfluss auf die deutsche Malerei seiner Zeit ausgeübt, wie sonst kaum Schongauer und Dürer. Sachsen, Brandenburg, Schlesien, Preussen sind voll von den Werken seiner Schule; die bürgerlich-gemütliche Auffassung der Renaissancestoffe wurde durch ihn im nördlichen und östlichen Deutschland allgemein, für den künstlerischen Ausdruck protestantischer Ideen hat er die massgebenden Muster geschaffen. So ist seine stilbildende Bedeutung erheblich grösser als sein Besitz an eigener künstlerischer Schöpferkraft.

Schwaben war im 15. Jahrhundert das Hauptland der deutschen Malerei; es hat, dank der glänzenden Entwicklung namentlich der Augsburger Schule, auch im 16. Jahrhundert seinen Ruhm bewahrt. Die reiche Handelsstadt erhob sich wohl zuerst in Deutschland über den Geist des Kleinbürgerlichen, welcher selbst in der Nürnberger Kunst noch bemerkbar bleibt. Auf den oft gebrauchten Namen eines „deutschen Venedig“ hatte sie einigen Anspruch nicht bloss durch ihren internationalen Verkehr, sondern auch durch die stolze Prachtliebe ihres Patriziats. Nirgends wurden glänzendere Feste gefeiert, kostbarere Kleider getragen, prunkvollere Goldschmiedsarbeiten im Renaissancestil geschaffen als in Augsburg.

Wie auf die Architektur (vgl. S. 87), so übte dieses heiter prächtige Leben auch auf die Malerei in Augsburg seine Rückwirkung aus. Eine Erscheinung wie *Ulrich Apt* († 1532), der jetzt als Autor einiger eindrucksvoller, früher dem Altdorfer zugeschriebener Werke (hauptsächlich des Triptychon mit der Kreuzigung von 1517 in Augsburg) erkannt ist, wirkt fast befremdend durch die herbe Strenge und Sprödigkeit seines Stils. Ist doch selbst Hans Holbein d. Ae. in seinen späteren Werken (vgl. S. 417) bereits ganz zu dem neuen Evangelium

der malerischen Schönheit übergegangen, das in Augsburg am wirksamsten *Hans Burgkmair*[1]) (1473—1531) predigte. Von seinem Vater, einem Augsburger Maler, unterrichtet, ist Burgkmair auf seiner Wanderschaft wahrscheinlich bei Martin Schongauer — dessen Selbstbildnis er meisterhaft kopierte — in die Lehre getreten und dann wohl auch nach Italien gelangt; seit 1498 war er in seiner Vaterstadt als Meister sesshaft. Neben Hans Holbein malte er dann hier 1501—9 an der Reihe der Basilikadarstellungen für das Katharinenkloster (jetzt im Museum), wobei neben dem Einfluss des älteren Genossen doch auch bestimmte Hinweise auf italienische Studien sich geltend machen. Die Richtung auf einen durch Schönheitsempfinden gemässigten Realismus und auf glänzende Farben-



Fig. 411 Krönung Mariä von Hans Burgkmair (Ausschnitt)

wirkung schlägt Burgkmair hier bereits mit Entschiedenheit ein; er ist ihr, vielleicht durch wiederholten Aufenthalt in Italien angeregt, Zeit seines Lebens treu geblieben. Aeusserlich prägt sich der Bruch mit der älteren Kunstweise durch die Aufnahme von Renaissanceformen in der Architektur und dem Ornament aus, am frühesten auf der schönen Krönung Mariä (1507, Augsburg) (Fig. 411). Aber auch in der grossen, ruhigen Linienfügung der Komposition, im Wohllaut der Farbentöne ist kein deutscher Meister der Zeit den Italienern, insbesondere den Venezianern näher gekommen als Burgkmair. Seine beiden Madonnen von 1509

1) *R. Muther*, Hans Burgkmair. Zeitschr. f. bild. Kunst XIX, 337 ff. — *H. A. Schmid*, Forschungen über Hans Burgkmair. München, 1888.

und 1510 (German. Museum), das herrliche Triptychon der Kreuzigung vom Katharinenaltar (1519, Augsburg), die bellineske Madonna mit Heiligen (1520, Hannover), sowie die ganz im Sinne Carpaccios aufgebaute prächtige Komposition Esther vor Ahasver (1528, München) lassen dies besonders erkennen. Nicht immer geht dabei mit dem gelungenen Schönheitsstreben das sorgfältige Studium der Einzelform Hand in Hand. Dagegen wahrt sich Burgkmair stets seine echt deutsche Empfindung für die Landschaft. In dem kleinen Bilde Johannes auf Patmos (1518, München) hält die überaus sorgfältig durchgeführte und doch im ganzen auf einen echt phantastischen Ton gestimmte Naturschilderung der energischen Seelenmalerei in der ausdrucksvollen Gestalt des



Fig. 412 Holzschnitt aus dem Weisskunig von Hans Burgkmair

Evangelisten die Wage. — Der grosszügige Charakter von Burgkmairs Tafelbildern lässt um so mehr bedauern, dass sich von seinen Wandmalereien im Inneren und am Aeusseren von Augsburger Patrizierhäusern nichts erhalten hat. Das Bedeutendste darunter war augenscheinlich die Dekoration des Damenhofs im Fuggerhause.

In der malerischen Thätigkeit Burgkmairs überhaupt traten gelegentlich grosse Pausen ein infolge seiner intensiven Beschäftigung mit dem Holzschnitt.[1])

[1]) *R. Muther,* Chronolog. Verzeichnis der Werke H. Burgkmairs. Repert. f. Kunstwissenschaft IX, 410 ff.

Maximilian I. übertrug die Vorliebe, welche er für die Stadt Augsburg hegte, auch auf ihren damaligen Hauptkünstler und hat Burgkmair bei seinen grossen litterarisch-artistischen Unternehmungen (vgl. S. 435) in weitem Umfange herangezogen. Gehören ihm von den Illustrationen des Theuerdank [1]) wenig mehr als ein Dutzend, so hat er dagegen zum Weisskunig [2]) über hundert, ferner zum „Triumphzuge“ (vgl. S. 437) mehr als die Hälfte (67) aller Blätter geliefert; die Folge der 77 Holzschnitte zur „Genealogie“ des Kaisers Maximilian [3]) gehört ihm allein an. Er bewährt sich innerhalb der engen Grenzen, welche die Aufgabe seiner Erfindungskraft zog, als geschickter und geschmackvoller Darsteller (Fig. 412). Doch bedeutender sind manche seiner Einzelblätter, darunter namentlich die von *Jost de Negker* kunstvoll in Farbenholzschnitt ausgeführten Kompositionen Der Tod als Würger. St. Georg. Kaiser Maximilian zu Pferde, sowie die Porträts des Jakob Fugger und Johannes Paumgartner. Die Renaissanceformen werden hier wie in zahlreichen Büchertiteln, Randleisten, Initialen u. dgl. von ihm mit voller Freiheit und grossem Geschmack angewendet. Dagegen reichen seine Holzschnitte zur Passion und zur Apokalypse nicht ganz an die Grösse des Stoffs heran.

Von Burgkmairs Schülern sind sein gleichnamiger Sohn († 1559), ferner *Leonhard Beck* († 1542) und *Jörg Breu* († 1538), wenn sich auch einzelne Gemälde von ihnen erhalten haben, überwiegend als Illuminatoren und Holzschneider thätig gewesen, wie sich denn eine ganze Augsburger Holzschneiderschule an Burgkmair angeschlossen zu haben scheint.

Die Richtung seines Strebens in der Malerei setzte *Christoph Amberger* (ca. 1500—61) fort, der namentlich in seinen kirchlichen Werken (Altar der Verherrlichung Mariä im Dom 1554, Christus mit den klugen und thörichten Jungfrauen in der Annakirche 1560) ganz italienisiert erscheint. Sein Kolorit wie seine Typen erinnern direkt an Tizian und Paris Bordone. Mit den Vorzügen der italienischen Auffassung weiss er in seinen Bildnissen die Sorgfalt und Schärfe deutschen Formenstudiums zu vereinen, so dass diese zu den Meisterwerken der deutschen Porträtkunst gehören. Schon 1532 durfte er ein Porträt Karls V. malen (Berlin); zu seinen berühmtesten Bildnissen gehören ferner das des Hieronymus Sulzer (1542, Gotha), des Konrad Peutinger und seiner Gemahlin (1543, Maximilianeum in Augsburg), des Sebastian Münzer (1552, Berlin).

Mit *Martin Schaffner* (nachweisbar 1508—35) [4]) zog die Renaissancemalerei auch in Ulm ein, das seine Stellung als Vorort der schwäbischen Malerei sonst in dieser Epoche gänzlich verloren hat. In der Werkstatt eines Ulmer Lokalmalers, des *Jörg Stocker*, herangebildet, bleibt Schaffner trotz einer etwa 1520 unternommenen italienischen Reise im ganzen, was seine Empfindungsart und seine Auffassung des Figürlichen anbetrifft, auf dem Standpunkt der älteren Ulmer Schule stehen; er bevorzugt das ruhige Existenzbild und bringt gern kleine genrehafte Züge an, ohne die Fähigkeit, das Ganze kompositionell kräftig zusammenzufassen. Charakteristisch ist die Art, wie er (auf einer Altarstaffel im Ulmer Münster) die Komposition von Lionardos Abendmahl im spiessbürgerlichen Sinne verballhornt. Dagegen zeichnet ihn liebevolle Naturbeobachtung namentlich in der Landschaft aus und eine reiche Fülle dekorativer Einzelheiten in der Ausstattung der prunkvollen Scheinarchitekturen, welche er im Hintergrunde seiner Gemälde gern aufbaut, wie auf den Flügeln eines Altars aus Wettenhausen

---

1) *S. Laschitzer* im Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen VIII.
2) *A. Schultz* im Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen VI.
3) *S. Laschitzer* im Jahrb. der österreich. Kunstsammlungen VII.
4) *S. Graf Pückler-Limpurg*, Martin Schaffner. Strassburg, 1899.



Fig. 418 Flügel des Altars aus Wettenhausen von Martin Schaffner

in der Münchener Pinakothek (1524) (Fig. 413). Hauptwerke sind sonst noch die frühe Anbetung der Könige (vor 1508, Nürnberg), die Flügel des Hochaltars im Ulmer Münster mit Darstellungen der hl. Sippe (1521), sowie einige Porträts, darunter das des Grafen Wolfgang von Oettingen (1508, München) und des Eitel Besserer (1516, Ulmer Münster).



Fig. 414 Kaiser Maximilian und seine Familie von Bernhard Strigel

In Memmingen vertritt *Bernhard Strigel* (1460—1528), der längere Zeit selbst in Wien als Hofmaler zu Ehren gelangen konnte, trotz aller Schrullenhaftigkeit doch gerade als Maler die neue Zeit. Er besitzt ein starkes Farbengefühl und weiss wenigstens in seinen Porträts auch durch den Ausdruck der Persönlichkeit zu fesseln. Die schwierige Aufgabe des Gruppenporträts hat er

in seinen Familienbildern (Fig. 414) wie in den bei ihm besonders häufigen Darstellungen der hl. Sippe energisch in die Hand genommen. Eine gewisse Steifheit und Unbeweglichkeit, die hier und in seinen Altarbildern störend wirkt, kommt der ruhigen Vornehmheit seiner Einzelporträts zu gute, unter denen die des jugendlichen Karl V. (Galerie Borghese in Rom), des Augsburgischen Patriziers Konrad Relinger (1517, München), des Grafen Montfort (Donaueschingen) hervorragen.

In den Werken einiger schwäbischer Maler, namentlich Burgkmairs und Strigels, tritt das Element der Farbe bereits stärker hervor, als die strenge Formenplastik Dürers und der fränkischen Schule im allgemeinen zuliess. Zu einem eigentlich malerischen Stil dringen sie noch nicht vor; diesen vertritt in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts vielmehr eine Gruppe von Künstlern, die am Mittel- und Oberrhein thätig war. Obwohl sie zum Teil selbst in engerem Schulverhältnis mit dem Nürnberger Meister gestanden haben, gelangen sie doch zu einer wesentlich verschiedenen, ja gegensätzlichen Kunstweise durch das Studium des Lichts, das, zu angeborenem feinerem Farbenempfinden und der an Dürers Vorbild herangebildeten Grösse der Formanschauung sich hinzugesellend, ihnen das spezifisch Malerische der Erscheinungswelt erschliesst. Der Führer dieser Richtung und neben Dürer wohl der eigenartigste deutsche Meister der Zeit ist *Mathias Grünewald* (thätig bis nach 1525).[1] Ueber sein Leben wissen wir fast nichts; er scheint aus Aschaffenburg gebürtig und in einer Mainzer oder doch mittelrheinischen Lokalschule unterrichtet zu sein. Gewiss ist es kein Zufall, dass für seine Heimat und Lehre auf den gleichen Winkel zwischen Rhein und Main verwiesen werden muss, welchem das grösste malerische Talent der älteren deutschen Kunst, der „Meister des Hausbuchs" (vgl. S. 404) entstammte. Seine Beziehungen zu Dürer bleiben hypothetisch. Der Tradition zufolge war er in Mainz für den Erzbischof Albrecht von Brandenburg thätig, ein einsiedlerischer, melancholischer Mann, bedrückt durch eine unglückliche Ehe. Als „Eigenbrödler" erscheint er auch in seinen Werken. In allem Aeusserlichen hängt er am Alten; seine Architekturen und Ornamente zeigen eine krause, verwilderte Spätgotik, die Gewandbehandlung ist unruhig, schwülstig, die Zeichnung nachlässig und oft inkorrekt; unbekümmert bringt er Gestalten ganz verschiedenen Massstabes nebeneinander an. Aber alles das wird aufgewogen durch die packende Leidenschaftlichkeit der Empfindung, die erschütternde, tragische Poesie und den Zauber von Farbe und Licht, den er über seine Kompositionen ausgiesst. Als erster und fast als einziger deutscher Künstler geht er in seinem Schaffen von rein malerisch empfundenen Licht- und Farbenstimmungen aus und bringt auf diese Weise fast visionäre Wirkungen hervor. Der Beiname des ‚deutschen Correggio', den ihm das 17. Jahrhundert verlieh, ist soweit gerechtfertigt, doch fehlt seinem Schaffen alle Heiterkeit und Sinnenfreude.

Als Jugendwerk Grünewalds kann eine kleine Kreuzigung in Basel gelten; sein Hauptwerk ist der grosse Wandaltar aus der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, jetzt im Museum zu Kolmar (entstanden gegen 1516). Den mit Schnitzfiguren angefüllten Mittelschrein schliessen zwei Flügelpaare, die in geschlossenem Zustande aussen den Crucifixus zeigen zwischen Maria, Johannes und Magdalena auf der einen, Johannes dem Täufer auf der anderen Seite; auf der Staffel ist die Beweinung Christi zu sehen. Der Körper Christi ist beidemal mit erschreckendem Realismus dargestellt, voll der Spuren entsetzlicher Todesqual, der Schmerz der Angehörigen äussert sich mit fassungsloser Heftigkeit; eine öde Hochebene

[1]) *F. Niedermayer,* Mathias Grünewald. Repert. f. Kunstwissensch. VII, 138 ff. — *H. A. Schmid,* M. G. Festbuch zur Eröffnung des Histor. Museums Basel 1894, S. 37 ff.

breitet sich in fahlem Lichtschimmer hinter den Gestalten aus. Die Verkündigung und Auferstehung auf den Innenseiten der äusseren Flügel zeigen die Lichtpoesie Grünewalds in ihrem ganzen Können: dort ein von der späten Nachmittagssonne durchleuchteter gotischer Erker als rückwärtiger Abschluss des Raumes, in welchem vorn der Engel seine Botschaft ausrichtet, mit seiner meisterhaften Luftperspektive die ganze Scene poetisch verklärend. In der Auferstehung fährt Christus in wildester Bewegung, von einem schimmernden Lichtkreis umgeben,



Fig. 415 Altarbild von Mathias Grünewald

mit lang nachflatterndem Grablinnen aus dem Sarkophag empor, während die Wächter in den kühnsten Stellungen durcheinander purzeln. Dazwischen sieht man auf den geschlossenen Innenflügeln eine phantastische Apotheose des neugeborenen Jesuskindes: rechts die sitzende Gestalt der Madonna (Fig. 416), die den Knaben aus der Wiege genommen hat und glückstrahlend betrachtet; dahinter steigt eine schroffe Bergwand auf, von himmlischem Strahlenlicht übergossen, in welchem Englein auf- und niedersteigen, zu oberst Gottvater in der gelbschimmernden Mandorla: links erhebt sich eine barocke gotische Halle, ganz



Fig. 416 Innenflügel des Isenheimer Altars von Mathias Grünewald

erfüllt mit anbetenden und musizierenden Engelscharen. Auf den Innenseiten dieser Flügel sind dann die Versuchung des hl. Antonius und die Begegnung der Einsiedler Paulus und Antonius dargestellt, beide Scenen voll wild phantastischer Formen des Gestrüpps, der Bäume, der Felsen in der Landschaft; in den höllischen Spukgestalten der Versuchung vollends hat der Künstler seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen und ein greuliches Chaos von Untieren geschaffen. — Auf zwei feststehenden Aussenflügeln sind dann noch die Heiligen Antonius und Sebastian dargestellt, beide statuenartig auf gotischen Sockeln, aber gleichfalls unter die Bedingungen des Binnenlichts gestellt, in einem Helldunkel von packender Wirkung grossartig modelliert.

Etwa gleichzeitig oder etwas früher mögen die beiden Altarflügel mit den grau in grau gemalten Figuren der Heiligen Cyriacus und Laurentius (Frankfurt, Städtisches Museum) entstanden sein, gegen 1520 eine Kreuzigung und Kreuztragung in Tauberbischofsheim. Das Fragment einer Beweinung in Aschaffenburg erinnert an die des Isenheimer Altars. Dann ist zwischen 1520 und 1525 das letzte bekannte Werk des Meisters gemalt worden, das Mittelbild eines Altars mit den Heiligen Mauritius und Erasmus und Gefolge (München) (Fig. 415) — das „malerische“ Gegenstück zu Dürers Vier Aposteln und an wuchtiger Grösse kaum hinter diesen zurückstehend. Die beiden Heiligen sind etwas untersetzte, aber würdevolle Gestalten von höchst beseeltem Ausdruck, in ernster Unterredung begriffen; die malerische Art der Darstellung, insbesondere der Behandlung der kostbaren Bischofsgewänder, der blinkenden Rüstung giebt ihnen eine ganz wunderbare Realität für das Auge, wie sie in dieser Grösse, Wucht und koloristischen Vollendung kein anderer deutscher Meister der Zeit erreicht hat.

Nachweisbar als Gehilfe und Mitarbeiter Dürers, mit dem er auch später noch in Verbindung stand, war in seiner Jugend *Hans Baldung*, gen. *Grien* (von 1480—1545) thätig, der aus Weyerstein bei Strassburg gebürtig 1509 in letztgenannter Stadt das Bürgerrecht erwarb; doch nahm er 1511—16 einen längeren Aufenthalt in Freiburg i. B. zur Ausführung seines Hauptwerkes, des Hochaltars im Münster daselbst. Beziehungen zu dem etwa gleichzeitig in Isenheim thätigen Grünewald mögen sich damals angeknüpft haben, jedenfalls steht er fortan eine Zeitlang unter der Einwirkung dieses grossen Künstlers und verdankt hauptsächlich ihm seine malerische Durchbildung. Innerlich verwandt sind sie durch einen dämonischen Zug der Phantasie, der aber bei Baldung hauptsächlich in seinen Zeichnungen[1]) und Holzschnitten zum Ausdruck kommt. Hier stellt der machtvolle Ausdruck des Schmerzes in den Scenen der Passion den Künstler oft unmittelbar neben Dürer; mittelalterliche Phantastik und die mythologische Gestaltenwelt der Renaissance vereinigen sich in seinen unheimlichen Hexenscenen, seinen Totentanzbildern und ähnlichen Kompositionen zu einer oft derben, aber stets packenden und lebendigen Wirkung. Als geistvoller Kompositionskünstler steht Baldung unter den deutschen Meistern der Zeit mit in erster Reihe, dagegen fehlt ihm oft Tiefe und Wärme der Empfindung; seine Formgebung erhebt sich auf dem Grunde eines kräftigen Natursinns zu überraschender Freiheit und Grösse, wie in der schönen Zeichnung des von Engeln entführten Leichnams Christi. bleibt aber auch ebenso häufig ohne feineren sinnlichen Reiz und schlägt namentlich späterhin oft ins Derbe und Rohe um.

Dies gilt im allgemeinen auch von seinen Gemälden[2]), deren früheste zwei

1) *G. v. Térey*, Die Handzeichnungen des Hans Baldung, genannt Grien. Strassburg, 1893—96 (Lichtdrucke). — *M. Rosenberg*, H. B. G. Skizzenbuch im Grossherzogl. Kupferstichkabinett Karlsruhe. Frankfurt, 1889.

2) *G. v. Térey*, Verzeichnis der Gemälde Hans Baldungs. Strassburg. — *Derselbe*, Die Gemälde Hans Baldungs. Strassburg, 1896—1900 (Lichtdrucke).

Flügelaltäre aus der Stadtkirche in Halle mit der Anbetung der Könige und dem Martyrium des hl. Sebastian auf den Mitteltafeln (1507, Berlin und in Privatbesitz in Brüssel) von Dürer abhängig sind, wenn sie auch im Glanz des Kolorits über diesen hinausgehen. Dann zeigt der vielteilige Hochaltar im Dom zu Freiburg (1511—14) den Künstler bereits auf seiner vollen Höhe. Die Mitteltafel und die Innenseiten der Flügel (Fig. 417) enthalten die Krönung der Madonna zwischen den Aposteln, eine feierlich schöne Komposition mit individuellen, würdevollen Gestalten und einem reizenden Chor musizierender Engelputten. Bei geschlossenen Innenflügeln (Fig. 418) sieht man die Jugendgeschichte Christi in lebhaft bewegten Scenen voll Anmut und Farbenfreudigkeit. In der „Geburt" ist der Körper des Christkindes wie durchleuchtet von himmlischem Glanze, der die knieende Maria und die dienenden Englein anstrahlt, in der „Verkündigung" umgiebt die Taube jener flirrende Lichtschimmer, den Grünewald so meisterhaft zu malen weiss.



Fig. 417 Innenseite des Hochaltars im Dom zu Freiburg i. Br. von Hans Baldung

Auf der „Heimsuchung" bildet eine schöne Berglandschaft den Hintergrund, den idyllischen Reiz der „Flucht nach Aegypten" erhöht dagegen die sorgsame Darstellung von Blumen, Kräutern und Tieren im Vordergrunde. Die Rückseite des Altars schmückt eine Kreuzigung, die in ihrem gemässigten Realismus zwischen Dürer und Grünewald die Mitte einhält; der Maler hat darauf auch sein eigenes Bildnis angebracht. Zwei andere Kreuzigungsdarstellungen aus dem Jahre 1512 (Berlin und Basel) haben ähnlichen Charakter. Sein Grösstes in der Darstellung des leidenden Christus hat Baldung in den beiden Pietàbildern (1513, Karlsruher Privatbesitz und London) gegeben, die mit der Wärme und Fülle deutschen Empfindungsausdruckes eine an italienische Vorbilder erinnernde Schönheit und Ruhe der Anordnung vereinigen. Dagegen hat das Martyrium der hl. Dorothea (1516, Prag) seinen Hauptreiz wieder in der interessanten Winterlandschaft. Das geniale kleine Bild der Sintflut (1516, Bamberg) vereinigt beides: dramatische Seelenmalerei und

wirkungsvollste Naturschilderung, während die Geburt Christi (1520, Aschaffenburg) und die Ruhe auf der Flucht (Wien) wieder eine poetisch-idyllische Stimmung mit grosser Feinheit zum Ausdruck bringen. Unter den grossen Kirchenbildern Baldungs (Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, Berlin, u. a.) und unter den Werken seiner letzten zwei Jahrzehnte können sich nur wenige noch mit diesen Leistungen seiner glücklichsten Schaffensperiode messen.

Eine besondere Gruppe auch unter den Gemälden bilden seine allegorischen Kompositionen, wie sie zunächst dem Gedankenkreis der Totentanzdarstellungen entsprossen sind. Der Tod als Würger von Schönheit und Jugend erscheint höchst eindrucksvoll auf zwei Gemälden (1517, Basel), welche ihn, eine junge Frau überfallend und küssend, darstellen (Fig. 419). Die Bilder der Musik und der Weisheit (Nürnberg), sowie die s. g. Himmlische und irdische Liebe (Frankfurt) legen in ähnlicher Weise die Darstellung einer nackten jugend-



Fig. 418 Flügel des Hochaltars im Dom zu Freiburg i. Br. von Hans Baldung

lichen Frauengestalt der Allegorie zu Grunde. — Endlich hat Baldung, wenn er auch nicht zu den eigentlichen Porträtmalern gehört, doch eine Reihe bedeutender Bildnisse geschaffen, so die mehrerer badischer Markgrafen (Karlsruhe, München), sowie zweier Unbekannter (London, Wien), welche sich durch besonders individuelle, höchst vornehme Wirkung auszeichnen.

Wenn *Hans Baldung* trotz einzelner grossartiger Leistungen, die auch in der Nähe eines Dürer und Grünewald ihre fascinierende Wirkung behalten, nach der Gesamtheit seines Schaffens doch nicht zu den eigentlich führenden Meistern gezählt werden darf, so hat er unzweifelhaft auf die Kunst am Oberrhein einen tiefen und nachhaltigen Einfluss ausgeübt. Als Holzschneider, namentlich als erfolgreicher Vertreter des Zweifarbendrucks, wirkte in Strassburg in seinem Sinne *Johann Wechtlin* (nachweisbar 1506—19). Vor allem aber wandeln die Künstler der benachbarten Schweiz[1]) zum grösseren Teil in seinen Spuren. Hier brachte die

[1]) *B. Haendcke*, Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert. Aarau, 1893.

schnelle und strenge Durchführung der Reformation der alten kirchlichen Kunst, wie sie am bedeutendsten *Hans Fries* von Freiburg i. S. (nachweisbar 1480—1519) vertritt, den Untergang. So wirkte auf die Künstler der jüngeren Generation, die sich ganz auf profane Stoffe angewiesen sah, die Phantasie und Gedankenwelt eines Meisters wie Baldung besonders anziehend, wenn daneben auch selbstverständlich Dürer und späterhin der jüngere Holbein Einfluss gewannen. Am deutlichsten treten diese verschiedenen Richtungen in den Arbeiten des vielseitigen und interessanten *Nikolaus Manuel Aleman (Deutsch)* (1484 bis 1530) hervor, der in seiner Vaterstadt Bern als Architekt, Maler und Dichter, daneben auch als eifriger Parteigänger der Reformation in Kriegs- und Friedensverhältnissen wirkte.[1] Seine Wandmalereien, darunter ein umfangreicher Totentanz im Dominikanerkloster, sind leider verloren, erhalten dagegen die nach seinen Entwürfen ausgeführten schönen Glasfenster des Regierungsratsaals in Bern. Seine Gemälde lassen das Dilettantische in der Begabung des Mannes, bei dem der



Fig. 419 Die Frau und der Tod von Hans Baldung

[1] *B. Haendcke*, Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler. Frauenfeld, 1889.

Politiker den Künstler verdrängte, deutlich erkennen. Dagegen wirken die erhaltenen Zeichnungen (meist in Basel, zum Teil in Berlin) anziehend und frisch durch die Lebendigkeit der Beobachtung und die Schärfe der satirischen Schilderung. In Zürich vertritt den Uebergang zu der neuen Zeit *Hans Leu,* der 1531, etwa sechzigjährig, in der Schlacht bei Kappel fiel, die spätere Kunst *Hans Asper* (1499—1571). Eine kecke, ungezügelte Landsknechtsnatur ist *Urs Graf* (um 1480—1536), der als Goldschmied, Stempelschneider und Zeichner für den Holzschnitt in Basel arbeitete, soweit er nicht als Reisläufer in der Fremde weilte. Auch er giebt in originellen Zeichnungen aus dem Zeitleben sein Bestes; als Holzschneider steht er bereits unter dem Einfluss Hans Holbeins, neben dem er für die Baseler Verleger thätig war.

Wie Albrecht Dürer durch die Grösse seines Genies dem fränkischen, speziell dem Nürnbergischen Kunstgeiste zur Befreiung von den Fesseln provinzieller Beschränktheit verhalf und aus ihm heraus eine Kunst von universeller Bedeutung schuf, so konzentriert sich das Höchste, was die schwäbisch-alemannische Malerei zu leisten vermochte, in der Begabung und dem Schaffen *Hans Holbeins* des Jüngeren (1497—1543).[1]) Als Sohn des gleichnamigen Malers (vgl. S. 413) in Augsburg geboren, hat Holbein eine erste fruchtbare Schaffensperiode (1515—26) in Basel erlebt, nachdem ihn die Wanderschaft u. a. wohl auch nach Oberitalien geführt hatte. Denn früh schon tritt in seinen Arbeiten die Kenntnis und die mühelose Beherrschung des oberitalienischen Renaissanceornaments wie überhaupt der veredelnde Einfluss der Renaissancekunst hervor, die jedenfalls kein deutscher Künstler so rein ihrem Wesen nach verstanden und in sich aufgenommen hat wie Hans Holbein. Sie besitzt für ihn eine ganz andere Bedeutung als für den allerdings um ein volles Vierteljahrhundert älteren Dürer. Nicht mehr als ein Lernender nimmt Holbein die Renaissance auf, sondern in voller Freiheit und Sicherheit, und in der Selbständigkeit ihrer Verarbeitung steht er um nichts hinter Dürer zurück. Als Sohn eines Malers von Jugend auf im Handwerklichen geübt, ein klarer, kühler Kopf, dem kein Uebermass an Empfindung das Konzept verrückte, begabt mit feinem Geschmack und Stilempfinden, kennt Holbein nicht die formalen Schwierigkeiten, welche Dürer oft gerade beim Ausdruck seiner schönsten und tiefsten Gedanken hemmend entgegentreten. So ist er der einzige deutsche Künstler, welcher zu völlig freiem, grossem Stile durchdrang, ohne darüber seine individuelle Selbständigkeit und den nationalen Charakter aufzugeben. Weltmännisch gewandt und in der Bildung seiner Zeit wohlerfahren, hat er freilich kaum jene Allseitigkeit und Tiefe der Begabung und der geistigen Interessen besessen, welche Dürers Persönlichkeit so hochgestellt erscheinen lässt. In den religiösen Kämpfen der Zeit hat er eine feste Stellung nicht eingenommen, um des Gewinnes willen seine Heimat verlassen und sich in den Dienst des englischen Königs begeben; er verstand sich in alle Verhältnisse zu finden und sie für sich günstig zu gestalten, sehr zum Unterschiede von Dürer, den die lockendsten Aussichten, wie sie in Venedig und Antwerpen sich eröffneten, nicht bewegen konnten, sein kleines Nürnberg zu verlassen. Holbein ist ausschliesslich Künstler, während uns in Dürer vor allem auch stets der grosse Mensch anzieht, der hinter dem Künstler steht.

Noch aus seiner Augsburger Lehrzeit oder aus den Tagen der Wanderschaft stammt eine 1514 datierte kleine Madonna (Basel) innerhalb eines gemalten, mit Putten und Renaissanceornamenten geschmückten Rahmens; im folgen-

[1]) *A. Woltmann,* Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1874. — *P. Mantz,* Hans Holbein. Paris, 1879. — Eine Uebersicht bietet *H. Knackfuss,* Holbein der Jüngere. Bielefeld und Leipzig, 1876.

den Jahre entstand die Kreuztragung (Karlsruhe), an deren reicher und lebendiger Komposition man dem älteren Holbein einen Anteil zuzuweisen pflegt. Doch im selben Jahre ist der junge Künstler bereits in Basel nachweisbar, wo er für den bald darauf in der Schlacht bei Marignano gefallenen Hans Bär eine Tischplatte (Zürich) mit lebendigen Darstellungen von Turnier, Jagd, Fischfang, sowie volkstümlichen Schwänken und Allegorien schmückte. Andere Gelegenheitsarbeiten,

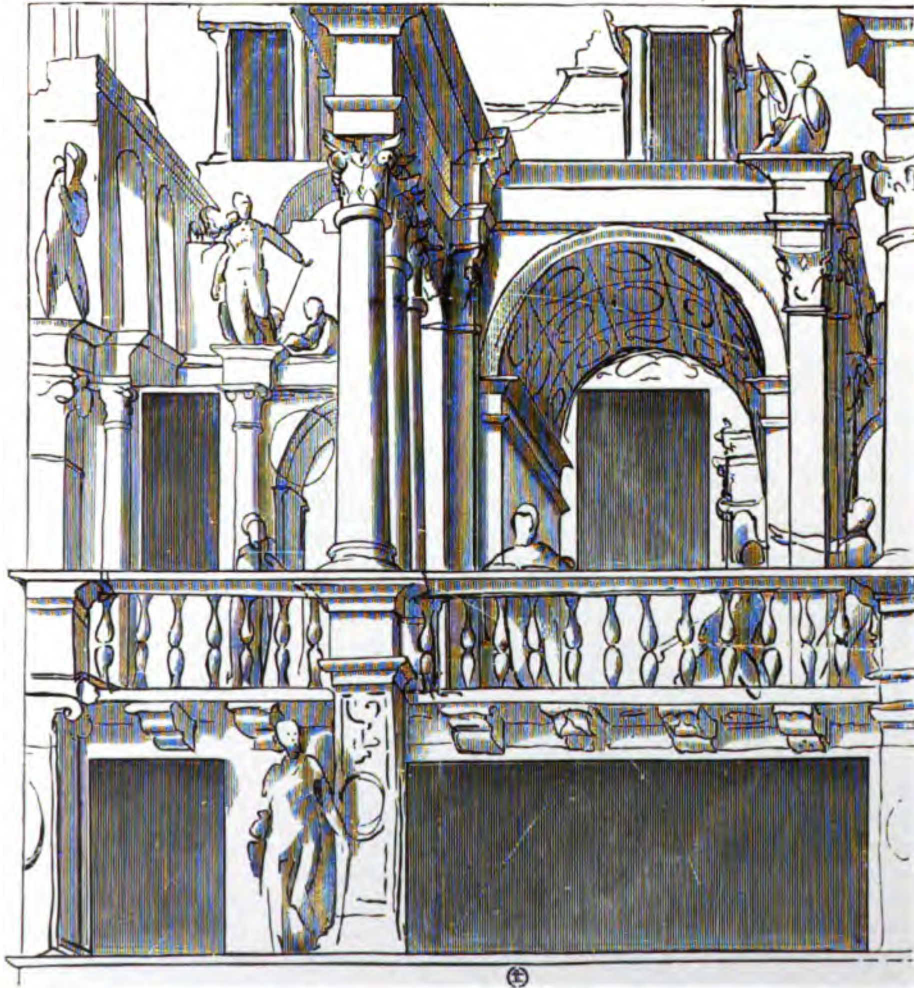


Fig. 420 Entwurf zu einer Fassadendekoration von Hans Holbein d. J.

wie die geistreichen Federzeichnungen zu einem Exemplar der ‚Moria‘ des Erasmus von Rotterdam, das Aushängeschild eines Schulmeisters fallen in die gleiche Zeit. Bald aber mögen die Beziehungen zu dem berühmten Humanisten, der damals in Basel lebte, ihm grössere Aufträge verschafft haben. Denn bereits 1516 malt er das Doppelbildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau Dorothea; die Frühreife des jungen Künstlers, seine erstaunliche Sicherheit in der Erfassung der Form und des Charakters giebt sich namentlich in den Zeichnungen zu diesen Porträts kund, die sich im Basler Museum er-

halten haben. Sein reiches dekoratives Talent zu bewähren, fand er im Jahre 1517 bei der Ausmalung der Fassade des Hertensteinschen Hauses in Luzern Gelegenheit; leider sind die Malereien, welche ein tiefes Verständnis des von den Oberitalienern ausgebildeten Dekorationsstils beweisen, nur in schwachen Kopien erhalten. Aus dem Umstand, dass für die nächste Zeit sich keine Arbeiten Holbeins nachweisen lassen, schliesst man, dass er noch einmal über die Alpen gewandert sein mag. Jedenfalls tritt, nachdem er 1519 sich in Basel sesshaft gemacht und das Meisterrecht erworben hat, der Renaissancestil in seinen Arbeiten voll und reich hervor. [1]) Wieder waren es zunächst Fassadenmalereien, wie am Hause „zum Tanz" u. a., die er auszuführen hatte. Die zum Teil erhaltenen Skizzen (Fig. 420) zeigen, dass er hierbei darauf ausging, die mittelalterlich unregelmässige Gliederung der Hauswand in eine prunkvolle Scheinarchitektur umzuformen, deren einzelne Teile dann durch antikisierende oder genrebildliche Darstellungen belebt wurden. Dem Altertum entnommene Beispiele unbestechlicher Gerechtigkeit führte Holbein in den 1521 übernommenen Wandmalereien des Baseler Ratssaales aus, die uns gleichfalls nur in Skizzen und Kopien erhalten sind. Daran schloss sich eine reiche Thätigkeit des Künstlers auf dem Gebiete der dekorativen Glasmalerei: Wappenbilder mit Landsknechten als Wappenhaltern in üppiger Renaissanceumrahmung, aber auch tiefergreifende, leidenschaftlich bewegte Kompositionen aus der Passion Christi (Fig. 421) in ähnlicher Ausstattung entwarf Holbein für den Schmuck der bemalten Glasscheiben, wie man sie damals in die Fenster einzusetzen liebte. Hierher gehören auch die braun in braun ausgeführten Malereien für die Orgelflügel des Baseler Münsters mit prachtvollen Heiligengestalten.

Auch Holbeins Thätigkeit für den Holzschnitt, die wesentlich in seinen Baseler Aufenthalt fällt, will zunächst vom Standpunkte des dekorativen Künstlers aus betrachtet werden. Basel war in jenen Jahren durch Männer wie Geiler von Kaisersberg, Reuchlin, Beatus Rhenanus, Sebastian Brant, denen sich seit 1513 Erasmus von Rotterdam zugesellt hatte, ein Mittelpunkt des deutschen Humanismus und ein Kreis hervorragender Drucker und Verleger, wie die Amerbach, Cratander, Froben, Petri von Langendorf, gestaltete es auch zu einem Hauptort des deutschen Buchhandels. Diese Männer setzten eine Ehre darein, die Schriften ihrer humanistischen Freunde in künstlerischer Ausstattung herauszugeben, und Holbein erhielt, zunächst von Amerbach und Froben, reiche Beschäftigung im Entwerfen von Büchertiteln, Initialen, Randleisten, Verlegerzeichen und dergleichen. [2]) Namentlich seine Buchtitel, wie der zum vielgelesenen Dialog des Kebes über den Weg zur wahren Glückseligkeit (1522), gestalteten sich oft zu umfang- und inhaltreichen Kompositionen voll geistreichster Erfindung. Vor allem aber fand er in der Ausführung dieser und anderer Teile des Buchschmucks die hohe Schule für sein ornamentales Formempfinden, das sich zu einer Leistung von so klassischer Vollendung aufschwang, wie sein Erasmus im Gehäus, die Figur des berühmten Humanisten neben der Herme des antiken Gottes Terminus, seinem Sinnbild, in einer prachtvollen Renaissanceumrahmung stehend. Neue Anregung erhielt diese Thätigkeit Holbeins seit 1523 durch die Mitarbeit des geschickten und feinsinnigen Holzschneiders *Hans Lützelburger*. Nun machte er sich auch an grössere Kompositionen für den Holzschnitt und ganze Illustrationscyklen. Hatte er schon für die Baseler Ausgaben von Luthers Uebersetzung des Neuen Testaments u. a. Textillustrationen

---

[1]) *E. His*, Dessins d'ornement de Hans Holbein. Paris, 1886.

[2]) Initialen von Hans Holbein, herausgegeben von G. Schneeli u. P. Heitz. Strassburg, 1900.



Fig. 421 Entwurf für ein Glasgemälde von Hans Holbein d. J.

zur Apokalypse Johannis beigesteuert, die allerdings inhaltlich an die Holzschnitte der Wittenberger Bibel von 1522 anknüpfen, so begann er 1523 seine Folge von Illustrationen zum Alten Testament, die für eine bei Ge-

brüder Trechsel in Lyon erscheinende Ausgabe der Vulgata bestimmt waren.[1] Es sind kleine Meisterwerke der historischen Erzählung, trotz des winzigen Formats voll innerer Grösse, ja Monumentalität des Stils, stets klar und frisch in der Erfindung. Soweit Hans Lützelburger sie ausgeführt hat, steht die Kunst des Holzschneiders auf gleicher Stufe mit der des Malers, der übrigens auch hier zum Teil an ältere Vorbilder anknüpft, aber ohne seine Selbständigkeit darüber zu verlieren. Gleichzeitig entstand die berühmte Folge seines Totentanzes, ebenfalls von Lützelburger geschnitten[2]) und gleich der vorigen Folge erst 1538 in Lyon herausgegeben. Das alte Thema ist von Holbein mit frisch strömender Erfindungskraft neu belebt worden. Er stellt den Tod meist in Gestalt eines Toten dar, wie er sich teils gewaltsam, teils freundlich, oft grausam und höhnisch (Fig. 422), oft mild und hilfreich (Fig. 423) dem Menschen jeglichen Geschlechts, Alters und Standes naht, stets aber als die überlegene Macht sich offenbart, die seines Schicksals Herr ist. Ein scharfer, satirisch-demokratischer Zug geht durch die Darstellungen; den Mächtigen und Reichen, namentlich auch den Pfaffen gegenüber tritt der Tod zumeist nicht eben freundlich auf; aber auch ein tief sittlicher, ernster Geist waltet in der ganzen Folge, die besser als irgend ein anderes Werk Holbeins geeignet ist, ihn als freien, schöpferischen Genius verehren zu lassen, der „die geistige Arbeit von Jahrhunderten zum künstlerischen Abschluss gebracht hat". Zwei Reihen von Initialen, das Alphabet mit den Bildern des Alten Testaments und das Todesalphabet, wiederholen die Gedanken dieser Holzschnittfolgen in kleinstem Format mit bewundernswürdiger Oekonomie der Anordnung und Exaktheit der Ausführung. Auch einige der schönsten Buchtitel und Einzelblätter Holbeins entstammen dieser Periode seines Zusammenarbeitens mit Lützelburger, so der Buchtitel mit der Speisung der Viertausend, ein Wunderwerk der Kleinkunst mit einer unabsehbaren Menge lebhaft bewegter Figürchen, das grossartige Blatt mit dem unter dem Kreuze zusammensinkenden Heiland und die beiden satirischen Holzschnitte Christus und das wahre Licht und Der Ablasshandel.



Fig. 422 Tod und Krämer
Aus Holbeins Totentanz



Fig. 423 Tod und Edelfrau
Aus Holbeins Totentanz

Als Maler fand Holbein in Basel nun auch Aufträge für grössere Werke

[1]) Neue Faksimile-Reproduktion in G. Hirths Liebhaberbibliothek alter Illustratoren, Bd. IX. München, 1884.

[2]) Reproduktionen v. G. Hirth a. a. O., Bd. X, ferner von F. Lippmann, Berlin 1879, u. a. — Vgl. *A. Goette,* Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Strassburg, 1897.

kirchlichen Inhalts. So entstand 1521 eine Folge von acht in einem Rahmen umschlossenen Passionsscenen nebst der wahrscheinlich dazu gehörigen Predella mit dem im Grabe ruhenden Christus. Die rein künstlerische Auffassungsweise Holbeins tritt in diesem Cyklus, der in seiner Farbenwirkung heute verdorben ist, zum erstenmal charakteristisch hervor. Durch ein Aeusserstes an Naturalismus in der Schilderung des bereits in Verwesung übergehenden Körpers Christi in der Predella sucht er zu rühren und zu erschüttern, die Wirkung der historischen Scenen beruht neben der dramatisch erregten Komposition vor allem auf packenden Lichteffekten, wie sie durch die himmlische Erscheinung auf dem Gebet am Oelberg, den Fackelglanz in der Gefangennehmung und dem Verhör, das blitzartig aufgehellte Dunkel in der Kreuzigung hervorgebracht werden. Gewiss sind hier die Werke Grünewalds und Baldungs nicht ohne Einfluss



Fig. 424 Noli me tangere von Hans Holbein d. J.

auf den jungen Maler gewesen. Auf ähnliche Wirkung hin komponiert sind die beiden Altarflügel mit der Anbetung des Christkindes durch die Hirten und die Könige im Dom zu Freiburg, am abgeklärtesten aber tritt dies Streben nach malerischem Helldunkel in dem herrlichen Noli me tangere der Galerie zu Hamptoncourt (Fig. 424) hervor, das auch durch die tief empfundene, poetische Auffassung zu den grössten Meisterwerken des Künstlers gehört.

Die Reihe der Bildnisse in dieser zweiten Baseler Epoche Holbeins beginnt mit dem des Bonifazius Amerbach (1519), das einen geistig feinen und bedeutenden Menschen mit jener zarten Bestimmtheit aller Formen wiedergiebt, die an venezianische Malwerke erinnert. Daran schliessen sich um 1523 die nicht minder geistvollen Bildnisse des Erasmus (in Longford Castle, im

Louvre und in Basel), ferner das schöne, in farbiger Kreide ausgeführte Bildnis eines jüngeren Mannes von ruhig-klugem Ausdruck, das — kaum mit Recht — als Selbstbildnis des Meisters gilt (Fig. 425), und andere Porträtzeichnungen. Die



Fig. 425 Porträtzeichnung von Hans Holbein d. J. im Museum zu Basel

beiden feinen, durch äusseren allegorischen Aufputz zur Lais Corinthiaca und Venus umgestalteten Bildnisse einer Baseler Dame, durch alte Tradition Dorothea Offenburg benannt, weisen bereits auf das im gleichen Jahre 1526 entstandene Hauptwerk der Epoche, zu welchem wahrscheinlich dieselbe Persönlichkeit als Modell gedient hat, die Madonna des Bürgermeisters Meyer.



Fig. 426 Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J.

Bereits 1522 hatte Holbein wahrscheinlich für das Ursusmünster in Solothurn eine Madonna im Gnadenmantel, zwischen den stehenden Heiligen Ursus und Martin thronend, gemalt, in der Anordnung italienisch, in der hold blickenden, schlichten Madonna, die nur ebenso wie der heilige Bischof von einer Ueberfülle an Gewandung bedrückt wird, ganz deutsch. Jetzt gab ihm sein alter Gönner, der Bürgermeister Meyer, den Auftrag, ihn und seine Familie unter dem Schutze der Gnadenmutter, wohl als Altarbild für eine Privatkapelle, zu malen; das Bild befindet sich heut im Museum zu Darmstadt (Fig. 426), die Dresdener Galerie besitzt eine Kopie von der Hand eines späteren Niederländers. Die Madonna steht in einer Renaissancenische, das nackte Jesuskindlein auf dem Arm, durch eine prächtige Krone als die Himmelskönigin bezeichnet, hoheitsvoll und doch freundlich der frommen Familie gesellt, welche sie mit ihrem weiten Schultermantel umschliesst. Links kniet der Vater, mit gefalteten Händen inbrünstig zu ihr emporschauend, vor ihm die beiden Söhne, rechts die verstorbene und die lebende Gemahlin des Stifters, vor ihnen die Tochter. In dem fein abgewogenen Aufbau dieser Gestalten mit der strahlend schönen Madonna als Gipfelpunkt hat das glänzende Kompositionstalent Holbeins seine Meisterleistung geschaffen. Nicht geringere Bewunderung verdient das leuchtende, emailartig feste Kolorit, das zwischen Weiss und Schwarz, wie sie in der Kleidung der Knieenden vorherrschen, eine glanzvolle Harmonie bildet. Die Stimmung des ganzen Bildes ist ernst-feierlich und doch ungezwungen natürlich; nicht als Vision oder durch die Vermittlung von Heiligen tritt die Madonna mitten unter ihre Verehrer, deren Porträts in dem Aufbau der Komposition bedeutsam mitsprechen; herrliche Studienzeichnungen dazu sind im Baseler Museum erhalten. Obwohl das Gemälde von dem Besteller, einem eifrigen Anhänger der alten Kirche, gewiss als eine Art Protest gegen die in Basel rasch fortschreitende Reformation gemeint war, lebt in ihm doch etwas von dem Geist eben dieser Bewegung. Es ist die erste, allseitig vollendete Darstellung des deutschen Madonnenideals und ist auch die letzte geblieben. Denn der Gang der geschichtlichen Entwicklung brachte es mit sich, dass dieses Ideal für die Folgezeit rasch seine Bedeutung verlor.

Er ist auch für Holbein der Anlass gewesen, noch im selben Jahre 1526 das von den kirchlichen und politischen Kämpfen erfüllte Basel, wo künstlerischer Thätigkeit kein Raum mehr blieb, zu verlassen und nach England zu gehen, wohin ihm Erasmus augenscheinlich Empfehlungen an den befreundeten gelehrten Staatsmann Thomas Morus gegeben hatte. Nach zweijährigem Aufenthalt kehrte Holbein im Sommer 1528 wieder auf einige Jahre nach Basel zurück und malte damals zur Vollendung der malerischen Ausschmückung des Rathaussaales zwei Wandbilder: Rehabeam mit den Aeltesten des Volkes und Samuels Begegnung mit Saul (Fig. 427), wozu sich die Skizzen erhalten haben. Es sind Historienbilder grossen und strengen Stils, voll scharfer Charakteristik, in klarer Komposition. Gleichzeitig entstand wohl das schöne Gruppenbildnis seiner Frau und seiner Kinder, sowie ein neues Porträt des Erasmus (1530, Parma). Aber schon der Bildersturm des Jahres 1529, den er miterlebte, musste Holbein zeigen, dass für ihn kein dauernder Aufenthalt in der von Parteileidenschaft durchwühlten Stadt möglich sei. So führte ihn sein Weg 1532 wiederum, diesmal zu dauerndem Aufenthalt, nach London. Hier fand er wohl noch einigemal Gelegenheit zu monumentalen Wandmalereien. So schuf er um 1533 für die Gildenhalle der deutschen Kaufleute zwei Gemälde mit den Triumphen des Reichtums und der Armut in Tempera auf Leinwand, Allegorien im Geschmack der Zeit und mit deutlicher Nachwirkung Mantegnas, aber doch, wie die erhaltene Skizze des „Reichtums" zeigt (Fig. 428), voll eigenen Lebens und hohen Formenwohllauts. Vor allem aber entwickelte er sich in England zu

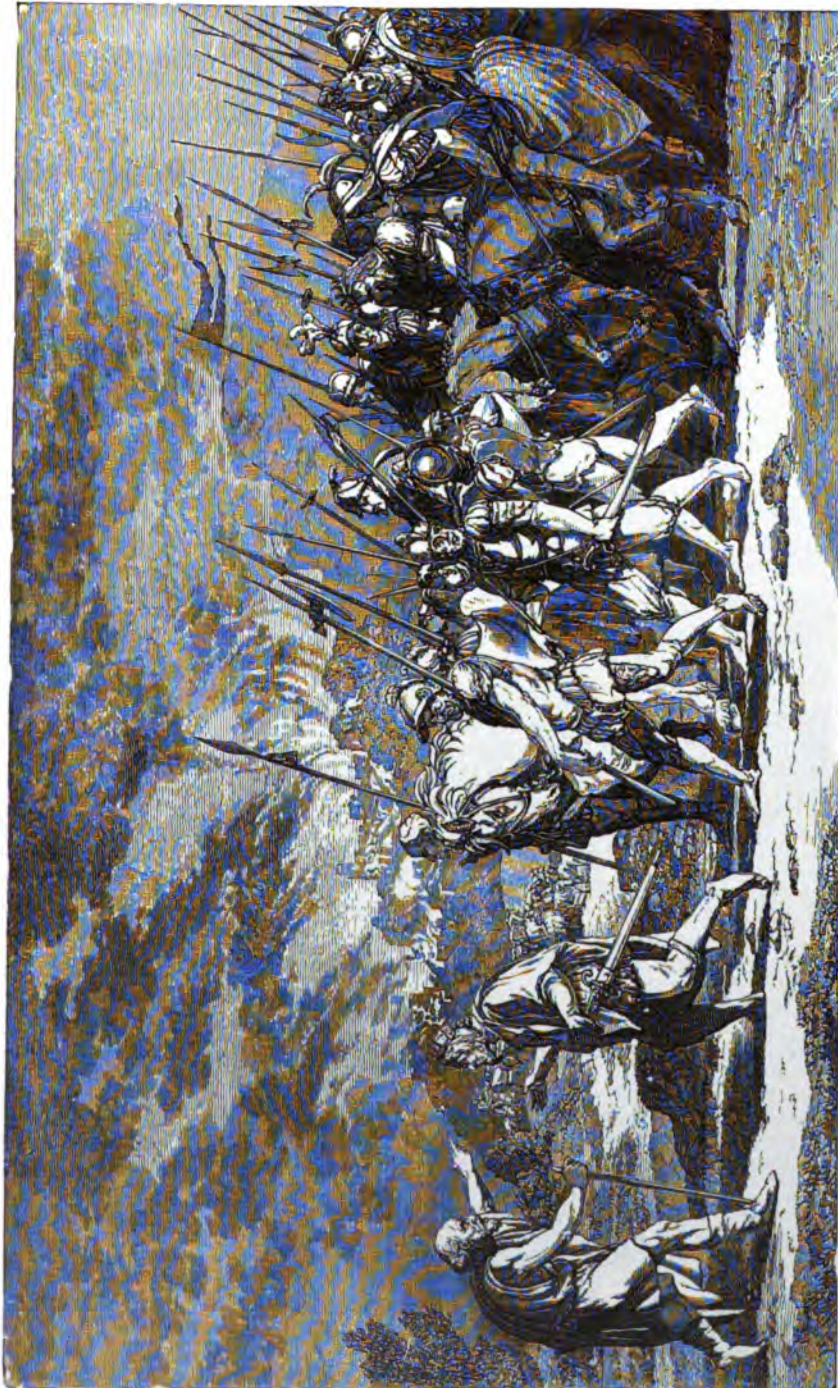


Fig. 427 Sauls und Samuels Begegnung von Hans Holbein d. J.



Fig. 438 Triumphzug des Reichtums von Hans Holbein d. J.

einem Porträtmaler von einzigartiger Bedeutung. Trotzdem sein erster Gönner, Thomas Morus, inzwischen (1532) in Ungnade gefallen war, gelangte Holbein doch bald wieder in Beziehungen zu den Hofkreisen, seit 1536 zum König Heinrich VIII. selbst, der ihn gelegentlich zu wichtigen Aufträgen verwandte, und bezog seit 1538 ein festes Gehalt aus der königlichen Kasse. So ist der grösste Teil der vornehmen englischen Hofgesellschaft jener Tage, über welcher die Despotenlaune Heinrichs VIII. als Verhängnis schwebte, in Bildnissen und Zeichnungen[1]) von ihm dargestellt worden — eine Porträtgalerie, wie sie kaum eine andere Epoche kennt. Der Natur dieser Aufgabe entsprach der Grundzug im künstlerischen Wesen Holbeins: scharfe Beobachtungsgabe, kühle Objektivität der Auffassung und zugleich eine Feinheit des malerischen Geschmacks, wie sie vor ihm kein deutscher Künstler besessen hat. So machen seine Bildnisse den Eindruck

[1]) Bildnisse von berühmten Persönlichkeiten der engl. Geschichte nach den Originalzeichnungen von Hans Holbein. München, Hanfstängl (Photogravüren).

unbedingter Wahrhaftigkeit und sind doch von vornehmem Stil; sie ergreifen uns nicht leicht, aber sie wirken ungemein persönlich.

Dem ersten englischen Aufenthalt Holbeins gehören die berühmten Porträts des Erzbischofs Warham von Canterbury (1527, in Lambethhouse zu London und im Louvre, die grossartige Zeichnung dazu in Windsor), des Sir Henry



Fig. 429 Bildnis des Georg Gisze von Hans Holbein d. J.

Guildford (1527, Windsor), des Sir Thomas Godsalve mit seinem Sohn (1528, Dresden), des Astromen Nikolaus Kratzer (1528, Louvre), des Sir Bryan Tuke (München) und einige weniger allgemein bekannte in englischem Privatbesitz an. Auch ein umfangreiches Gruppenbild der Familie des Thomas Morus, wozu sich die Umrisszeichnung in Basel erhalten hat, muss damals (1528) entstanden sein. Wenn schon diese Bilder durch die vollendete Sicherheit in der



Fig. 430 Porträtskizze Holbeins

Erfassung der Individualität, den Geschmack und Takt der Anordnung, die feine, kühle Farbenharmonie höchste Bewunderung verdienen, so schreitet Holbein während seines zweiten Londoner Aufenthalts darüber hinaus fort zu einer malerisch bedeutsamen Auffassungsweise, ohne dass die Schärfe seiner Charakteristik darunter zu leiden hatte. Zunächst fand er seine Auftraggeber in den deutschen Kaufleuten des Londoner Stahlhofes. Ihrem Kreise gehören u. a. die Bildnisse des Dirk Tybis (1533, Wien) und des Georg Gisze (1532, Berlin) (Fig. 429) an, beide ausgezeichnet durch ebenso meisterhafte Einzelschilderung wie durch lebensvolle, das Ganze beherrschende Erfassung der Persönlichkeit. Das mit ähnlicher Sorgfalt durchgeführte Doppelbildnis der „beiden Gesandten“, des Jean de Dinteville und des Georges de Selve (1533, London) zeigt, dass Holbein bald auch wieder Fühlung mit den Hofkreisen gewann, in deren Dienste er dann seit 1536 fast ausschliesslich thätig ist. Ein Juwel seiner Kunst ist das Bildnis der 1537 verstorbenen Gemahlin des Königs, Jane Seymour (Wien) (Fig. 432), sowohl durch die Klarheit der Charakterschilderung als durch die Feinheit der malerischen Ausführung. Die Bildnisse des Sir Richard Southwell (1536, Uffizien), des George of Cornwall (Frankfurt), des Sieur de Morette (Dresden), des Dr. John Chambers (Wien), des Herzogs von Norfolk (Windsor) gehören weiterhin zu den markantesten Schöpfungen Holbeins aus dieser Epoche; sie sind bei aller Pracht der Kleidung sehr ungezwungen und einfach, aber von wahrhaft monumentaler Wirkung, überdies von feinstem koloristischen Reiz. Aber sie werden fast immer noch durch jene bloss gezeichneten Köpfe der Sammlung in Windsor (Fig. 430, 431) und anderwärts übertroffen, welche die höchste Leistung einer auf treuestem Naturstudium basierten, ganz objektiven Bildniskunst bedeuten.

Holbein starb zu London, wahrscheinlich an der Pest, im Jahre 1543. Der deutschen Kunst war er schon vorher verloren gegangen, in jenem selben Jahre 1526, in welchem Dürer seine künstlerische Thätigkeit beschloss. So wurde Deutschland mit einem Schlage der beiden mächtigsten Künstlerpersönlichkeiten beraubt, welche es hervorgebracht hat: schon daraus erklärt sich, dass die deutsche Kunst allmählich ganz dem Einfluss des Auslandes anheimfiel. Der Niedergang des nationalen und geistigen Lebens, die Vorliebe der zu immer grösserer Macht aufsteigenden, zahllosen Einzelfürsten für das Fremdländische, die dem freien künstlerischen Schaffen vielfach ungünstige Wirkung der Reformation thaten ein Uebriges. So stehen während der ganzen zweiten Hälfte des Jahrhunderts die deutschen Maler durchweg unter dem Zeichen einer mehr äusserlichen Aufnahme der Renaissance; sie gefallen sich in den neuen Formen, ohne sie mit eigenem nationalen Geist zu durchtränken, wie Dürer und Holbein es



Fig. 481 Porträtzeichnung von Hans Holbein d. J.

gethan hatten; die meisten von ihnen verfallen je länger je mehr der Nachahmung und der Manier.

Der Einfluss des Auslandes tritt schon in der späteren Epoche der kölnischen und niederrheinischen Malerschule hervor; verschiedene Hauptmeister sind sicher oder wahrscheinlich geborene Niederländer. Es ist die hochentwickelte glänzende Malkunst eines *Quinten Massys* und *Jan Gossaert*, welche offenbar anregend auf den *Meister der heil. Sippen* und den *Meister des Bartholomäus* (vgl. S. 403) gewirkt hat. Daneben bleibt der Kölner *Anton Woensam* († 1541), welcher durch die fränkische Schule gegangen ist, eine vereinzelte Erscheinung. Der in Kalkar thätige Haarlemer *Jan Joest* wurde bereits erwähnt (S. 365). Bahnbrechend für den Einfluss der niederländischen Renaissancemalerei wurde ein Schüler desselben, der *Meister des Todes Mariä,* so genannt nach seinem Hauptbilde, dem gegen 1515 für die Hauskapelle der kölnischen Patrizierfamilie Hackeney gemalten Flügelaltar mit dem Tode Mariä (Museum in Köln, freie Wiederholung in der Pinakothek zu München); nach neuerer Annahme ist er wahrscheinlich identisch mit dem seit 1511 in Antwerpen ansässigen *Joost van der Beke,* gen. *Joost van Cleve,* der 1540 starb.[1]) Er war ein fruchtbarer, von den vornehmsten Kreisen vielbeschäftigter Maler, keine bedeutende Individualität von tiefem Gefühl, aber ein geschmackvoller, in der Zeichnung wie im Kolorit seiner Wirkung gleich sicherer Künstler. Freilich sind seine Gestalten zuweilen von überzierlichem, puppenhaftem Charakter, ihre Bewegungen tumultuarisch, die Gewandbehandlung unruhig, das Beiwerk überladen; er schafft mehr für das Auge als für die Seele des Beschauers. Aber dafür sind auch seine Frauen von seltener Anmut, seine Kostüme von gediegener Pracht, die bunten Marmorarchitekturen und antiken Ruinen, in welche er die Vorgänge gern hineinversetzt, mit Verständnis und Geschmack gezeichnet.

[1]) *E. Firmenich-Richartz* in der Zeitschr. für bild. Kunst 1893, S. 187. — *C. Justi* im Jahrb. der Kgl. preuss. Kunstsamml. XVI, 1895.

Als Hauptwerke des Meisters gelten ausser den genannten verschiedene Bilder mit der Anbetung der Könige (Dresden, Berlin, Prag), eine Beweinung



Fig. 482 Bildnis der Jane Seymour von Hans Holbein d. J.

Christi (Frankfurt) und mehrere kleine Flügelaltäre mit der Madonna und anbetenden Stiftern (Wien u. a.) (Fig. 433). Dass sich einige seiner Bilder in Italien befinden oder von dorther stammen, kann ebenso auf den weithin reichen-



Fig. 438 Madonna vom Meister des Todes Mariä

den künstlerischen Ruf des Meisters wie auf einen Aufenthalt in diesem Lande gedeutet werden. Als Porträtmaler gehört er zu den allerersten seiner Zeit; mehrere Selbstbildnisse (in Berlin und Florenz), sowie die Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten, wie des Kardinals Clesius (Rom, Galerie Corsini), bezeugen ihn als einen seines Ruhmes bewussten, von weiten Kreisen geschätzten Künstler. An Feinheit der malerischen Durchführung wetteifert er mit Holbein, unter dessen Namen seine Porträts früher gingen, allerdings ohne ihn in der ruhigen Grösse der Auffassung zu erreichen.



Fig. 484 Porträt Arnolds von Brauweiler von Barthol. Bruyn

Den tiefsten Einfluss hat der Meister des Todes Mariä auf den in Köln seit 1528 nachweisbaren *Bartholomäus Bruyn* [1]) (1493—1557) ausgeübt, den viel-

[1]) *E. Firmenich-Richartz,* Bartholomäus Bruyn und seine Schule. Leipzig, 1891.

beschäftigten Lieblingsmaler der kölnischen Geschlechter in dieser Epoche; ausser seinen Söhnen *Arnold* und *Barthel* zog er noch zahlreiche andere Schüler und Gehilfen zur Mitarbeit heran. Der Tradition der brabantischen Malerschule, welche er in seiner Jugend von Quinten Massys direkt empfangen zu haben scheint, weiss er keine persönliche Fassung zu geben; in späteren Jahren überliess er sich mehr und mehr dem bestimmenden Eindrucke der italienisierenden Niederländer und endete als manieristischer Nachahmer Michelangelos. Seine Hauptwerke in der religiösen Malerei sind die Flügelbilder eines Altars in der Stiftskirche zu Essen (1522), sowie die Doppelflügel des Hochaltars im Dom zu Xanten (1529—36). Doch leistet er das Beste im Porträt, wie u. a. die Bildnisse der Kölner Bürgermeister Johann von Rheidt (1525, Berlin) und Arnold von Brauweiler (1535, Köln) (Fig. 434) bezeugen.



Fig. 485 Herkules und Dejanira
Stich von Heinrich Aldegrever

So beherrscht die niederländische Malerei die Kunst in den benachbarten Gegenden Deutschlands; auch in Frankfurt wandelt ein vielbeschäftigter, tüchtiger Meister (der *„Meister von Frankfurt“*) ganz in ihren Bahnen. Selbständiger gegenüber dem verführerischen Reiz der niederländischen Renaissancemalerei blieben die Künstler Westfalens, wo die Brüder *Viktor* und *Heinrich Dünwegge* bis in das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts hinein die ältere, etwa an Dirk Bouts anschliessende Richtung festhielten; sie schufen ihr Hauptwerk in dem grossen Triptychon der Dominikaner- (jetzt k. Pfarr-)Kirche in Dortmund (1521). In Münster war das ganze Jahrhundert hindurch die Künstlerfamilie *tom Ring* thätig, an deren Spitze der vielseitige, als Bildnismaler besonders tüchtige *Ludger tom Ring d. Ae.* (1496—1547) steht. Weit über die Grenzen der Provinz hinaus bekannt wurde namentlich durch seine Kupferstiche der in Paderborn 1502 geborene, bis nach 1555 in Soest thätige *Heinrich Aldegrever*. Durch zahlreiche religiöse wie mythologische Darstellungen (Fig. 435), Cyklen von Kostüm- und Genrebildern, wie seine berühmten Hochzeitstänzer, und Ornamentstichen (Fig. 436) nimmt er unter den deutschen „Kleinmeistern“ im Anschluss an Dürer eine ehrenvolle Stellung ein. Sonst besitzen nur seine Porträts in Malerei und Kupferstich durch klare, schlichte und malerisch ansprechende Behandlung höheren Reiz. Ohne wirkliche künstlerische Selbständigkeit ist der Kölner *Jakob Binck* (ca. 1500—1569), der in seiner Jugend hauptsächlich als Kupferstecher thätig war, später an den Höfen des Königs Christian III. von

Dänemark und des Herzogs Albrecht von Preussen zur Befriedigung aller möglichen künstlerischen Bedürfnisse arbeitete.

Noch mehr eingeschränkt erscheint die deutsche Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, sowohl örtlich, insofern als fast nur die süddeutschen Fürstenhöfe und Handelsstädte ihr eine reichere Pflege widmeten, als auch ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nach. Denn immer mehr griff bei dem Mangel an eigenen schöpferischen Talenten und bei der allmählich eintretenden Verflachung des nationalen Gedankens die unbedingte Nachahmung der fremden Vorbilder Platz. Es galt bald als unerlässlich, dass auch die deutschen Künstler wie die Niederländer dieser Zeit in Italien studierten und als Mitglieder der „Schilderbent", der von den Niederländern in Rom gegründeten Künstlergesellschaft, sich die Formgebung Michelangelos zu eigen machten. Andere studierten das Kolorit Correggios und seiner Nachahmer oder arbeiteten in der Werkstatt Tintorettos — und ihre Werke gehören immerhin noch zu den geniessbarsten der Zeit. Technisch steht diese unleugbar auf einer gewissen Höhe; die Freskomalerei wurde erst jetzt in Deutschland wirklich heimisch und fähig, grössere dekorative Aufgaben zu lösen. So nehmen die Wand- und Fassadenmalereien an Patrizierhäusern und Schlössern unter den gelungenen Werken der Zeit einen ersten Platz ein. Daneben war es hauptsächlich das Bildnis, in welchem auch sonst unselbständige und manierierte Maler Tüchtiges leisteten. Genannt zu werden verdienen die Freskomaler *Hans Bocksberger* (geb. um 1540) und *Tobias Stimmer* (1539—82), von dessen Fassadendekorationen die des Hauses „Zum Ritter" in Schaffhausen erhalten blieb. *Christoph Schwarz* (1550—97) war als Hofmaler in München thätig; erhalten haben sich von ihm nur Altarwerke (Kreuzigung in St. Martin zu Landshut, Engelsturz in St. Michael zu München u. a.); sein bestes Werk ist das Porträtgruppenbild seiner eigenen Familie (München). Den eigentlichen Typus des gewandten und glänzenden Hofmalers, aber ohne jede Selbständigkeit des Empfindens und Könnens, stellt *Hans von Aachen* (1552 bis 1615) dar, der seit 1592 bei Kaiser Rudolf II. in Prag zu hohem Ansehen gelangte; verhältnismässig das Beste giebt auch er in Bildnissen. Aehnlicher Art ist sein Schüler *Joseph Heinz* (1565—1609); zahlreiche Stiche der damals blühenden Stecherfamilien der *Sadeler* und *Kilian* nach den Werken dieser Maler zeugen für die Bewunderung, welche ihnen die Zeitgenossen entgegenbrachten. Ein wirklich erfreuliches Talent war *Johann Rottenhammer* (1564—1623), der in Venedig lange studierte und seit 1607 in Augsburg thätig war. Namentlich seine kleinen Bilder religiösen oder mythologischen Inhalts zeichnen sich durch sorgfältige, feine Ausführung und leuchtenden Schmelz der Farbe aus. In seiner nicht grossen, aber geschmackvollen Art schliesst sich Rottenhammer bereits den bolognesischen Eklektikern an, welche in Italien das neue Zeitalter der Malerei einleiten.



Fig. 486 Ornamentstich von Heinrich Aldegrever

2. Die Bildnerei[1])

Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts konnte nicht, wie die gleichzeitige italienische, im Zusammenhange mit einer neu aufstrebenden Architektur schaffen. Daher fehlte ihr durchweg der monumentale Charakter, zumeist selbst die Verwendung des Steinmaterials; nur für Grabdenkmäler, Kanzeln, Chorschranken und für Bildwerke an den Aussenseiten der Kirchen kam Sandstein, in Ausnahmefällen wohl auch Marmor und Bronzeguss in Frage. Die Hauptaufgabe der Bildnerei aber waren, wie schon hervorgehoben, die grossen Altarschreine[2]), wie sie bereits im 14. Jahrhundert üblich geworden waren und jetzt, entsprechend der Geschmacksrichtung der Spätgotik, immer komplizierter und künstlicher gestaltet wurden. Das Material dieser Altarwerke, das Holz, bedingte ein durchgängiges Zusammenarbeiten des Bildschnitzers mit dem Maler, denn nur durch Farbe und Vergoldung konnte den Figuren Ansehen gegeben werden. Ueberdies waren die Flügel häufig bloss in Malerei ausgeführt, und in den Händen der Maler scheint, soweit die erhaltenen Urkunden zu urteilen gestatten, meist auch Entwurf und Anordnung des Ganzen gelegen zu haben. So erhielt das Bildwerk durchaus malerischen Charakter, wozu die Natur des Holzmaterials ohnedies hindrängte. Denn die Leichtigkeit der Bearbeitung, die Möglichkeit, ganze Teile der Figuren, wie Extremitäten und Gewandstücke, freischwebend anzustücken, verwischte die Grenzen, welche dem plastischen Gestalten seiner Natur nach gezogen sind. Sorgfältige und zierliche Bildung der Einzelheiten, sowie farbenprächtige Gesamtwirkung wurden mehr angestrebt als geschlossener Kontur und plastische Ruhe; selbst die Einzelstatuen im Inneren der Altarschreine sind zumeist gar nicht als Vollfiguren ausgeführt, sondern reliefmässig in halber Rundung auf den Hintergrund gesetzt. Auch die eigenartig knittrige Gewandbehandlung, welche unter dem Einfluss dieser Altarwerke die ganze Kunst des späteren 15. Jahrhunderts beherrscht, darf direkt auf die Bedingungen des Holzschnitzstils zurückgeführt werden, da das Ausspringen der Holzfasern eine Behandlung in kleinen Querfalten etc. geratener erscheinen liess als langzügige Bildungen.

Wenn somit die deutsche Holzschnitzerei und im Zusammenhange damit die gesamte deutsche Bildnerei der Zeit sich in formaler Hinsicht der Plastik der italienischen Frührenaissance nicht an die Seite stellen kann, so strebt sie doch nach dem gleichen Ziele, der treuen Wiedergabe der Natur; ja der Mangel an Monumentalität und reinplastischem Stil kam sogar der naiven und rücksichtslosen Wahrheit in der Formauffassung zu gute. Nackte Gestalten darzustellen, war dem deutschen Bildner selten vergönnt, aber die Wiedergabe des Fleisches in Gesicht und Händen der bemalten deutschen Bildschnitzereien ist oft von überraschender Feinheit. Nicht minder fesselt der seelische Ausdruck dieser Werke, ihr treuer Ernst, die innige Empfindung, die alles durchdringende gemütvolle Stimmung und lässt uns in ihnen vollgültige Zeugnisse für das Kunstempfinden des Zeitalters sehen.

Am frühesten — gegen 1460 — gelangte dieser Stil der Bildnerei in der schwäbischen Schule zur Ausbildung, die ja auch in der Malerei zuerst die Bahnen des Realismus betrat. Doch blieben der Entwicklung der schwäbischen Bildschnitzerschule ziemlich enge Schranken gesetzt; sie hat fast immer nur Einzelfiguren für den Mittelschrein der Altäre ausgeführt, die Flügel blieben den Malern überlassen. Das Komponieren im Relief und in Figurengruppen ist von

[1]) *W. Bode,* Geschichte der deutschen Plastik. Berlin, 1887.

[2]) *A. Münzenberger,* Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M., 1885—90. (Fortgesetzt von *St. Beissel*) (Lichtdrucke).



Fig. 437 Die hl. Barbara von Hans Multscher

den schwäbischen Schnitzern nicht ausgeübt, eine eigentlich malerische Richtung daher auch nicht entwickelt worden. Der Sitz der hauptsächlichsten Schule war Ulm. *Hans Multscher*, den wir als Maler bereits kennen lernten (vgl. S. 412), ist urkundlich nur als Verfertiger der Bildschnitzereien seines Altars in Sterzing bezeugt. Die Madonna und weiblichen Heiligen aus dem Mittelschrein (Fig. 437) und die Heiligen Georg und Florian, die einst zu seiten desselben standen, sowie die Halbfiguren Christi und der Apostel aus der Predella illustrieren in ihrer noch etwas befangenen Idealität, welche sich aber mit feiner Naturbeobachtung in den Köpfen und namentlich in den Händen vereint, gut den Uebergang aus dem Mittelalter zu dem neuen Stil. Wenn Hans Multscher wirklich derselbe Meister ist, der sich inschriftlich bereits 1433 als Verfertiger des seines bildlichen Schmuckes leider beraubten Kargschen Altars im Münster zu Ulm bezeichnet, so wäre er damit zugleich als Steinbildhauer bezeugt. Von dem eigentlichen Holzschnitzstil lassen auch seine Sterzinger Figuren noch nichts erkennen. Dasselbe gilt von den Werken des Hauptmeisters der Ulmer Schule, *Jörg Syrlin* (etwa 1430—91), der 1458 ein Singepult (in der Sammlung des Altertumsvereins) und zehn Jahre später den Dreisitz am Choreingang, sowie 1469—74 das prächtige Chorgestühl[1]) des Ulmer Münsters vollendete. In sehr feinem architektonischen Aufbau (Fig. 438) sind hier Reliefs mit den Halbfiguren von Sibyllen und Propheten, sowie mit anderen Gestalten aus dem jüdischen und heidnischen Altertum, auf den Stuhllehnen auch vollrund gearbeitete Brustbilder angebracht, die mit einem tüchtigen Realismus geschmackvolle Schönheit und gesundes Stilgefühl vereinigen. Innerhalb der Grenzen seiner Aufgabe bewährt der Meister eine bewunderungswürdige Erfindungskraft, jede Figur lebendig und individuell zu gestalten. Als Steinbildwerk Syrlins bezeugt ist der Brunnen (s. g. Fischkasten) auf dem Ulmer Markt (1482), eine gotische Pyramide mit drei eleganten, zierlich-jugendlichen Rittergestalten. Von der Leistungsfähigkeit der Ulmer Schule zur Zeit Syrlins geben aber auch die Kurfürstenfiguren am Rathaus und das Sakramentshäuschen mit dem reichen Statuenschmuck seiner schlanken gotischen Turmpyramide (1467 in Arbeit) im Münster eine sehr bedeutende Vorstellung. Als Schüler des Meisters wird vor allem sein Sohn *Jörg Syrlin d. J.* genannt, der 1493—96 das Chorgestühl und den Levitensitz der Kirche zu Blaubeuren, sowie 1510 den hölzernen Schalldeckel der Kanzel im Ulmer Münster arbeitete.

[1]) Aufnahmen und Ansichten im Atlas der Kunst- und Altertumsdenkmale im Königr. Württemberg. Stuttgart, Paul Neff Verlag (Carl Büchle).

Noch der Frühzeit der schwäbischen Schule (1466) gehört ein auf fränkischem Boden entstandenes Werk an, der Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg o./Tauber; wenigstens erscheint es ausgeschlossen, dass der Maler der Flügelbilder, ***Friedrich Herlin*** (vgl. S. 412), auch die Holzfiguren des Crucifixus mit sechs Heiligen im Mittelschrein des Altars geschaffen habe. Sie zeigen nichts von der kleinlichen Nachahmung niederländischer Vorbilder, welche Herlin charakterisiert, sind vielmehr ganz individuell empfundene Gestalten von noch halb gotischer Haltung, aber mit ausdrucksvollen Köpfen und



Fig. 438 Von den Chorstühlen Jörg Syrlins im Münster zu Ulm

gut drapierter Gewandung. Unbekannter Herkunft sind auch die Schnitzereien der beiden Altäre in Tiefenbronn mit den Malereien *Lukas Mosers* und *Hans Schüchlins* (vgl. S. 400. 410).

Ein Hauptwerk der schwäbischen, vielleicht der Ulmer Schule ist der Hochaltar zu Blaubeuren, etwa gleichzeitig mit dem Chorgestühl des jüngeren Syrlin 1494—96 entstanden.[1]) Die geschmackvolle Anordnung, die feine Färbung

[1]) Publiziert in 23 Photographiedruckblättern von M. Bach und K. Bauer. Blaubeuren, 1894.

und reiche Ornamentik bedingen den überaus prächtigen und harmonischen Eindruck des Ganzen; die Figuren im Mittelschrein, Maria zwischen vier Heiligen (Fig. 439), reichen in ihrem Streben nach grossartiger Wirkung allerdings schon nahe an die Grenze dessen, was den schwäbischen Bildschnitzern zu erreichen möglich war; vollends ungelenk erscheinen die Reliefs auf den Flügeln. Fast noch prächtiger tritt der nahe verwandte, durch Uebertünchung leider verdorbene Altar der Kilianskirche in Heilbronn (1498) auf. Auch die schöne Gruppe des Gekreuzigten mit vier Heiligen am Hochaltar zu Nördlingen, sowie der Altar in der Pfarrkirche zu Oehringen gehören noch zu den in ihrer Art klassischen Werken der schwäbischen Bildnerschule.



Fig. 439 Maria mit zwei Heiligen aus dem Hochaltar zu Blaubeuren

Den Mittelpunkt einer reicheren Thätigkeit in der Steinskulptur scheint Stuttgart gebildet zu haben, wo die Stiftskirche namentlich in dem derbkräftigen Portalrelief mit der Kreuztragung und in den 1494 datierten Apostelfiguren über diesem Portal bemerkenswerte Arbeiten besitzt. Ein Meisterwerk ist die Gruppe des Kalvarienberges hinter dem Chor der Leonhardskirche (1501), namentlich die Gestalt des Crucifixus (Fig. 440) vereinigt edle und grossartige Schönheit mit dem tiefsten Ausdruck des Leidens. Das Heilige Grab in der Marienkirche des benachbarten Reutlingen reicht an die Schönheit dieses Werkes nicht heran, ist aber ebenso wie der zierliche Taufstein daselbst (1499) durch Reichtum und Sorgfalt der Arbeit ausgezeichnet (Fig. 441).

Einen weit bedeutenderen Platz nimmt die Steinplastik in dem bildnerischen Schaffen der bayrischen Lande ein; der im Lande selbst gebrochene rote Marmor und Solenhofener Kalkstein bot dafür ein geeignetes Material. Darin ist z. B. bald nach 1468 das mit Recht berühmte Grabdenkmal für Kaiser Ludwig den Bayern in der Frauenkirche zu München ausgeführt worden: eine Reliefplatte mit dem machtvollen Bild des thronenden Kaisers, hinter dem zwei Engel einen Teppich hochhalten (Fig. 442); darunter in etwas kleinerem Massstab die Gruppe zweier Fürsten, die Hände ineinanderlegend, vielleicht eine Darstellung der Versöhnung zwischen Herzog Ernst von Bayern und seinem Sohne Albrecht dem Jüngeren. Derselbe kraftvoll ernste Stil herrscht in anderen Werken, wie der Grabplatte Herzog Ludwigs des Gebarteten († 1447) im Nationalmuseum zu München, der Grabtafel des Bischofs Johann von Freising († 1476) in der Frauenkirche u. a. Lebendiger, zur Derbheit neigender Realismus charakterisiert diese wie ähnliche Grabmäler, die sich in Landshut, Eichstätt, Passau, Straubing, Regensburg, Neumarkt finden. Selbst in Augsburg, das vor dem 16. Jahrhundert eine selbständige plastische Kunst nicht besessen zu haben scheint, ist die bayrische Schule mit zwei Grabdenkmälern, der Bischöfe Friedrich von Zollern († 1505) und Heinrich von Lichtenau († 1517) im Dom vertreten, die inschriftlich als Werke eines *Hans Bairlin* beglaubigt sind. Unter den Holzschnitzwerken Bayerns stehen die 1496 von Herzog Sigmund gestifteten Statuen von Christus, Maria (Fig. 443) und den zwölf Aposteln in der Klosterkirche von Blutenburg bei München obenan. Allerdings ist noch nicht ausgemacht, dass ihr Meister, jedenfalls einer der hervorragendsten seiner Zeit, der bayrischen Schule angehört, in der ihm die schlanke, biegsame Bildung seiner Gestalten und sein hohes Schönheitsgefühl eine ganz besondere Stellung anweisen würden.



Fig. 440 Crucifixus vom Oelberg an St. Leonhard zu Stuttgart

Für Tirol war das Holz das gegebene Bildmaterial. In ihm erreichte *Michael Pacher,* den wir als bedeutenden Maler kennen gelernt haben (vgl. S. 418),

eine Steigerung des Naturalismus zu wahrhaft monumentaler Wucht und Grösse. Denn er weiss seine Gestalten mit tiefer Empfindung zu erfüllen und ihnen zugleich eine feierliche Pracht und Würde der Erscheinung zu geben, die sie über die Wirklichkeit weit hinaushebt. Sein Hauptwerk, der Altar in St. Wolfgang (1477), ist durch den 1471 in Auftrag gegebenen, nach Inhalt und Aufbau verwandten Hochaltar zu Gries bei Bozen vorbereitet. Beidemal bildet die Krönung Mariä (Fig. 444) mit einem reichen Aufgebot von spielenden und dienenden Engelchen und assistierenden Kirchenheiligen zur Seite den Inhalt der Darstellung im Mittelschrein. Darüber wölbt sich ein Baldachin von reichster Gestaltung, und ein schlanker, zierlicher Aufbau mit einzelnen Statuetten bildet den oberen Abschluss; in St. Wolfgang sind auch noch, dekorativ sehr wirksam, auf seitlichen Konsolen am Schrein Heiligenfiguren angebracht (vgl. Fig. 375). Die Gestalten haben einen durchaus individuellen Zug, sind lebhaft bewegt und in pompöse, faltenreiche Gewänder gehüllt. Die Formenbehandlung ist von virtuoser Leichtigkeit und Schärfe, doch waltet darüber eine durchaus malerische Phantasie und bedingt die wahrhaft glänzende Gesamtwirkung des in seiner alten Bemalung und Vergoldung noch tadellos erhaltenen Altars in St. Wolfgang. — Das letzte, nicht mehr ganz vollendete Werk Pachers (seit 1495) war ein grosser Altar in der Pfarrkirche zu Salzburg; erhalten ist davon nur eine Gruppe der Maria mit dem Kinde. Wahrscheinlich gehört ihm auch ein wundervoller, überlebensgrosser Crucifixus in Bruneck, seinem Geburtsort. Die Schule Pachers erkennt man u. a. in zwei Flügelaltären der Franziskanerkirche in Bozen und des Münchener Nationalmuseums, sowie in charaktervollen Einzelfiguren der Heiligen Stephan und Leonhard im Germanischen Museum zu Nürnberg.



Fig. 441 Taufstein in der Marienkirche zu Reutlingen

Den grössten Ruhm unter den süddeutschen Bildnerschulen hat die fränkische gewonnen, aus der einige mit Namen bekannte bedeutende Künstlerpersönlichkeiten hervortreten. Die Blüte der Plastik in Nürnberg übertraf während des 15. Jahrhunderts selbst die der gleichzeitigen Malerei, ja hat auf diese einen bedeutsamen Einfluss geübt. Aehnlich wie in Florenz scheint die Plastik, nachdem sie erst einmal von dem Banne der gotischen Architektur befreit war, auf dem neuen Wege des Realismus selbständig vorangegangen zu sein. Bereits in einzelnen Bildwerken aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts tritt ein bewusstes Streben nach wirklichkeitsgetreuer Durchbildung der Gestalten und



Fig. 442 Vom Grabmal Kaiser Ludwigs des Baiern

Köpfe hervor. Voll edler Mässigung und tiefer Empfindung, wenn auch in der Anordnung noch etwas ungeschickt, ist die lebensgrosse Steingruppe der Grablegung Christi in einer Kapellennische der Aegidienkirche, ein Werk des *Hans Decker* vom Jahre 1446. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist dann auch hier der Holzschnitzstil zu besonderer Ausbildung gelangt. Wie weit die Kunst *Michael Wolgemuts* (vgl. S. 419), in dessen Werkstatt jedenfalls die bedeutendsten der grossen Altarwerke damals entstanden, dabei mitbestimmend war, muss zweifelhaft bleiben. Jedenfalls zeigen die Schnitzwerke der Flügelaltäre in der Hallerschen Kreuzkapelle (angeblich vom Jahre 1479), in der Marienkirche zu Zwickau (1479), aus der Kirche zu Hersbruck (im Germanischen



Fig. 443 Madonna von Blutenburg

Museum), in Heilbronn (um 1500) und in Schwabach (1507) unter sich ebenso grosse Verschiedenheiten wie die Malereien. Am Schwabacher Altar (Fig. 445) tritt bereits der Einfluss des ersten grossen Bildners der Nürnberger Schule hervor, des *Veit Stoss* (1438 bis 1533).[1] Bewegt und unstet, wie das Leben ist auch die Kunst dieses Mannes: 1477 ging er nach Krakau, dem Eldorado der damaligen Nürnberger Künstler, und war hier bis 1496 thätig. Ein grosser Altar in der Frauenkirche mit dem Tode Mariä im Mittelschrein, Reliefs an den Flügeln und der Krönung Mariä im reichverzierten gotischen Giebel ist hier sein Hauptwerk. Zwei Flügel vom Stanislausaltar mit Scenen aus dem Leben des Heiligen schliessen sich an. Auch das Grabmal Kasimirs IV. in der Kreuzkapelle des Doms (1492) scheint nach seiner Zeichnung oder seinen Modellen von *Jörg Hüber,* einem aus Passau stammenden Bildhauer, in rotem Marmor ausgeführt worden zu sein; zugeschrieben wird ihm die Grabplatte des 1493 verstorbenen Erzbischofs Zbigniew Olesnicky im Dom zu Gnesen. Schon in diesen Arbeiten treten die auch späterhin für Veit Stoss charakteristischen Merkmale hervor: grosse Lebhaftigkeit der Gestalten, charakteristische Schönheit in den Köpfen, vor allem aber ein schwülstiger Reichtum der Gewandung, die in geschwungenen Massen und Linien, kunstvollen Koloraturen gleich, selbständig die Körper umzieht. Den massgebenden Einfluss dieses Stils zeigen viele interessante Arbeiten der Zeit in Krakau (Johannesaltar der Florianskirche) wie in anderen Städten Polens, Schlesiens und der benachbarten östlichen Landesteile. In Nürnberg erlitten das Ansehen und der Wohlstand, die sich Veit Stoss in Krakau erworben hatte, wenige Jahre nach seiner Rückkehr Schiffbruch: er wurde in böse Händel verwickelt, machte sich der Fälschung und des Wortbruchs schuldig und erlitt 1503 die Strafe der öffentlichen Brandmarkung; allerdings wurde er später bürgerlich rehabilitiert und erreichte ein hohes Alter. Bezeugt als seine Werke sind der kleine Rosenkranz im Germanischen Museum, eine Reliefkomposition mit den Halbfiguren Gottvaters und zahlreicher Heiligen, sowie des Jüngsten Gerichts innerhalb eines Rosenkranzes, der von einem Rahmen kleiner Darstellungen aus dem Leben Christi umgeben ist, sowie der grosse Rosenkranz mit der Verkündigungsgruppe inmitten (1518), der noch heute an seinem alten Platz im Chor der Lorenzkirche von der Decke herabhängt (Fig. 446); ein dekorativ sehr wirksames Werk, dem der volle, aber klare Faltenwurf der grossen Gestalten Verve und Schwung giebt, während der Ausdruck ohne Tiefe bleibt. Dagegen dürfen mehrere Kruzifixgruppen oder Teile von solchen, welche nach ihrer Verwandtschaft unter sich und mit der einen, 1526 datierten, wohl sämtlich der letzten Zeit des Künstlers angehören (in der Sebald-, Lorenz-, Jakob-, Klarenkirche und im Spital), durch die malerische Schönheit der ausdrucksvollen Köpfe und den gediegenen Naturalismus der Körperbildung zu den bedeutendsten Werken des Künstlers und seiner Zeit gezählt werden. Auch

[1]) *R. Bergau,* Der Bildschnitzer Veit Stoss und seine Werke. Nürnberg o. J.

die schöne Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schosse und dem Apostel Johannes in der Jakobskirche, sowie zahlreiche Schnitzwerke in



Fig. 444 Krönung Mariä von Michael Pachers Schnitzaltar zu St. Wolfgang

dieser und anderen Kirchen Nürnbergs, im Germanischen Museum, in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg (Altar von 1523) und anderwärts haben Anrecht darauf, in das kritisch noch wenig gesichtete Werk dieses Meisters aufgenommen zu

werden. Von Steinbildwerken gehören ihm die drei Reliefs aus der Passion Christi an der inneren Chorwand von St. Sebald (1499) und vielleicht das Relief des Jüngsten Gerichts über der „Brautthür“ daselbst. Fälschlich sind dagegen mit Veit Stoss die beiden unter sich wohl zusammengehörigen Schnitzwerke der betenden Madonna (im Germanischen Museum) (Fig. 447) und der Pietà (in der Jakobskirche) in Verbindung gebracht worden; ihnen wohnt gerade das inne, was den leidenschaftlich bewegten Arbeiten des Meisters fehlt: ruhige Grösse und schlichte Anmut, wenn diese freilich auch hier noch mehr durch formale Mittel und auf Kosten des tieferen Empfindungsausdrucks erreicht wird.

Nicht in Veit Stoss, der mehr die gärende Uebergangsstimmung zum Ausdruck bringt, sondern in dem Steinbildhauer *Adam Krafft* (ca. 1450—1508) [1]) haben wir den bedeutendsten Vertreter der nürnbergischen Plastik in dieser Epoche zu sehen. Ganz auf dem Fühlen und Denken des rechtschaffenen deutschen Bürgertums ist seine Kunst aufgebaut und offenbar aus dem Handwerk des Steinmetzen hervorgegangen. Seine erste beglaubigte Arbeit (1492) ist das Schreyersche Grabmal: zwischen zwei Strebepfeilern an der Aussenwand der Sebalduskirche sind drei Reliefs mit der Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung Christi angebracht, an Stelle früherer Gemälde, daher selbst ganz malerisch in der Komposition, welcher eine bis zum oberen Rand reichende Landschaft als Hintergrund dient. Den geschickten Steinmetzen, aber auch den erfindungsreichen Künstler bekundet das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche, 1493—1500 im Auftrage des Hans Imhof ausgeführt. Es ist das klassische Werk dieser Art und übertrifft alle früheren und späteren nicht bloss an Höhe — noch die oberste Spitze fügt sich scheinbar nur widerwillig dem Gewölbe, indem sie sich umbiegt —, sondern auch durch Reichtum, Schönheit und Klarheit der Komposition. Die üppige Verzierungslust der Spätgotik feiert in dem turmartigen Aufbau mit seinen unzähligen Säulchen, Fialen, Nischen und Baldachinen noch einmal einen glänzenden Triumph, aber auch der ernste Geist der neuen Kunst kommt in den trefflichen Statuetten und Reliefs, welche namentlich den Hauptteil mit dem Sakramentsschrein selbst umgeben, zu seinem vollen Rechte. Das Ganze ruht auf den lebensgrossen, kräftigen Gestalten des Meisters und seiner zwei Gesellen in ihrer Arbeitstracht. Kleinere und einfachere Nachahmungen dieses Wunderwerkes einer virtuosen Steinkunst, wie sie in der Nähe von Nürnberg (in Fürth, Schwabach, Heilsbronn, Kalchreuth, Katzwang) sich erhalten haben, mögen zum Teil mit Krafft und seiner Werkstatt in Verbindung stehen. 1497 entstand auch das hübsche kleine Relief an der Stadtwage zu Nürnberg mit dem Wagemeister und seinen Gesellen (Fig. 448) — ein schlicht und anschaulich und nicht ohne Humor erzähltes Genrebild aus dem Leben. Sein künstlerisch bedeutendstes Werk aber schuf Krafft mit den sieben Stationen des Leidensweges Christi, welche als Stiftung des Nürnbergers Martin Ketzel auf dem Wege vom Tiergärtner Thor zum Kirchlein in der Johannisvorstadt wohl auch noch in den neunziger Jahren entstanden. Hier ist zum erstenmal in der deutschen Kunst ein wahrhaft plastischer Stil im Hochrelief erreicht, die Komposition klar gegliedert und ohne unruhiges Pathos mit tiefstem seelischen Leben erfüllt. Die dritte Station mit der Klage um die Töchter Jerusalems (Fig. 449) und die siebente mit der Beweinung stehen an Schönheit obenan. An der Kirche schloss ein heute arg zerstörter „Kalvarienberg“ die Reihe der Bildwerke ab. Unter den späteren Arbeiten Kraffts ragen die drei unter sich verwandten Grabreliefs der Familien Pergerstorffer (etwa 1498), Rebeck (1500) und Landauer (1503)

---

[1]) *B. Daun,* Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin, 1897.



Fig. 445 Hochaltar der Kirche zu Schwabach



Fig. 446 Der englische Gruss von Veit Stoss in St. Lorenz zu Nürnberg



Fig. 447 Betende Madonna
Nürnberg, Germ. Museum

mit der Krönung Mariä resp. Maria als Gnadenmutter hervor; auch die schöne Madonnenfigur am Hause „Zum gläsernen Himmel“ wird ihm nicht ohne Grund zugeschrieben. Sein letztes, von Gesellenhand erst 1518 vollendetes Werk ist die grosse Grablegung in der Holzschuherschen Kapelle auf dem Johannesfriedhof.

Eine Stellung für sich behauptete die unterfränkische Bildnerschule, die, offenbar durch die Thätigkeit schwäbischer Meister angeregt, im ganzen eine von der Nürnberger Schule wesentlich verschiedene Richtung einschlug. Der um 1466 entstandene Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg o. T. (vgl. S. 412) bildet den Ausgangspunkt einer lebhaften Thätigkeit zur Herstellung grosser Holzschnitzaltäre für die Orte im Taubergrund, wovon Rothenburg neben dem genannten Werk auch den Heiligblutaltar und den Marienaltar in der Jakobskirche bewahrt hat, während andere urkundlich bezeugte Werke verloren gegangen sind; ausserdem besitzen die Pfarrkirche zu Detwang und die Herrgottskirche zu Creglingen in ihren Marienaltären (um 1500) bedeutende Hauptwerke dieser Kunst (Fig. 450). Sie zeichnen sich alle durch grossen Ernst des Ausdrucks in den liebevoll beobachteten Köpfen mit ihren dichten, besonders sorgfältig wiedergegebenen Haar- und Bartfrisuren aus; trotz des stark geknitterten Faltenwurfs der Gewandung treten die Gestalten uns in schlichter Treue und Lebenswahrheit entgegen, bewegte Scenen, wie das Abendmahl im Mittelschrein des Blutaltars, die Himmelfahrt Mariä im Altar zu Creglingen, sind allerdings ohne eigentlich dramatische Kraft, aber doch mit fesselnder Anschaulichkeit geschildert. Die lebensvoll und zuweilen auch mit feinerem Schönheitsgefühl gebildete Ein-



Fig. 448 Relief an der Stadtwage zu Nürnberg von A. Krafft

zelgestalt der Maria, des Crucifixus (im Altar zu Detwang) ist die eigentliche Stärke dieser Schnitzerkunst.

Die Annahme, dass hier die Thätigkeit eines besonderen, nach seinem Hauptwerk als ***Meister des Creglinger Altars*** zu benennenden Künsters vorliege, ist wohl nicht mehr haltbar, nachdem für den Heiligblutaltar in Rothenburg die Urheberschaft des ***Dill Riemenschneider*** urkundlich erwiesen worden.[1]) So fallen auch diese bedeutenden Werke fast alle dem grossen Würzburger Meister zu, der für uns die einzige greifbare Persönlichkeit der unterfränkischen Schule ist. Der Umstand, dass die genannten Altäre sämtlich unbemalt geblieben sind, spricht ohnedies dafür, dass sie auswärts hergestellt wurden.



Fig. 449 Die dritte Station von Adam Krafft

Tilmann (Dill) Riemenschneider,[2]) im Harzstädtchen Osterode 1468 geboren, kam schon 1483 nach Würzburg, wurde zwei Jahre später durch Heirat Bürger

[1]) *E. Tönnies*, Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. Strassburg, 1900.

[2]) *L. Becker*, Leben und Werke des Bildhauers T. R. Leipzig, 1849. — ***A. Weber***, Leben und Wirken des Bildhauers D. R. 2. Aufl. Würzburg, 1888. — *C. Streit*, **Tylmann** Riemenschneider. Berlin, 1888 (Lichtdrucke).

und Meister und hat in seiner neuen Heimat seit 1504 die verschiedensten bürgerlichen Ehrenämter bekleidet, die er aber infolge der Ereignisse des Bauernkrieges 1525 verlor; er starb in Würzburg 1531. Früh schon als Steinbildhauer thätig (Grabmal des Ritters Eberhard von Grumbach in der Pfarrkirche zu Rimpar 1487, Adam und Eva am Südportal der Marienkapelle zu Würzburg 1493), hat er dieses Material zeit seines Lebens bevorzugt; der Uebung in der Steinarbeit verdanken auch seine Schnitzwerke offenbar den strenger plastischen Charakter, den grösseren Zug im Aufbau der Figur, den sie bei aller Unruhe im einzelnen bewahren. Bezeichnend dafür sind aus dieser Frühzeit des Meisters seine schöne Steinfigur der Madonna am Neumünster zu Würzburg (1493) (Fig. 451), sowie das Grabmal des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dom (1496—98), ein Meisterwerk der Porträtkunst, bemerkenswert auch durch das glückliche Streben nach ruhiger Monumentalität in der Anordnung. Sein frühestes Schnitzwerk ist der 1490—92 entstandene Hochaltar zu Münnerstadt. Dann fallen in das Jahrzehnt von 1495 bis 1506 etwa die schon erwähnten grossen Altarwerke, welche das Können des Meisters in der Behandlung des Fleisches, der Haare, der Gewandung bis zur Virtuosität entwickelt zeigen. Gleichzeitig arbeitete Riemenschneider von 1499—1513 an dem Grabmal Kaiser Heinrichs II. und der Kaiserin Kunigunde (im Dom zu Bamberg), mit den prachtvollen ruhenden Gestalten des Paares im Zeitkostüme und ansprechend erzählten Scenen aus dem Leben der Verstorbenen an den Seitenflächen der Tumba. Hier und an dem Grabmal des Schottenabtes Trithemius (1516, im Neumünster zu Würzburg) tritt am deutlichsten das Streben nach Vereinfachung und flacherer Behandlung der Gewandpartien und nach einer mehr rhythmischen Anordnung der Faltenmassen hervor, das Riemenschneiders Gestalten in dieser reifsten



Fig. 450 Relief vom Marienaltar zu Creglingen

Epoche seines Schaffens oft eine so glückliche Ruhe und Anmut verleiht. In der späteren Zeit, wo die Ausführung der Arbeiten augenscheinlich meist der Werkstatt überlassen blieb, schlägt dieses Streben freilich oft in eine trockene und konventionelle Behandlung um, wobei frühere Motive und Kompositionen des Meisters schematisch wiederholt werden. Damit verbindet sich eine ziemlich äusserliche Aufnahme von Renaissancemotiven, wie — besonders lehrreich im Vergleich mit seinem Gegenstück, dem Grabmal Scherenberg, — das Grabmal für den Bischof Lorenz von Bibra (1519, Dom zu Würzburg) erkennen lässt. Als letztes Werk des Meisters gilt das Sandsteinrelief der Beweinung Christi in der Kirche zu Maidbrunn (Fig. 452), das in der Figur des Nikodemus mit dem Salbgefäss wahrscheinlich sein eigenes Porträt giebt. Es zeigt in der grossen ernsten Auffassung und in dem vorzüglich gebildeten Körper Christi noch volle, reife Meisterschaft, aber die Komposition ist ohne rechten inneren Zusammenhang und die Motive der drei weinenden Frauen wiederholen sich in etwas eintöniger Weise.


Fig. 451 Madonna von Riemenschneider am Neumünster zu Würzburg

Mit diesen Hauptwerken ist die überaus reiche Thätigkeit des Würzburger Meisters nicht erschöpft. Namentlich eine grosse Anzahl erhaltener Madonnenstatuen in Holz und Stein, die schönste darunter im Städelschen Institut zu Frankfurt (um 1510 angesetzt), sowie weibliche Heilige (Dorothea und Margarete in der Marienkapelle zu Würzburg (Fig. 453), Elisabet im Germanischen Museum, Magdalena und Walpurgis im Bayrischen Nationalmuseum) zeigen, wie vollendet er frauliche Würde und Anmut darzustellen verstand. In seinen Aposteln (Apostelaltar in Heidelberg, Cyklus im bayrischen Nationalmuseum, Sandsteinfiguren an der Marienkapelle zu Würzburg u. a.) und Evangelisten (Museum zu Berlin u. a.) giebt er geistig nicht bedeutende, aber fein beobachtete und seelisch bewegte Charaktergestalten. Auch die meisterhafte Gruppe eines Ehepaars im Betstuhl (wohl Fragment einer Heiligen Sippe) und die miniaturhaft kleinen Köpfchen von Adam (Fig. 454) und Eva (im South-Kensington-Museum zu London), sowie die Gruppe dreier nackter Figuren („Jugend, Schönheit und Hässlichkeit") im Wiener Hofmuseum müssen in mehr oder weniger enge Verbindung mit Riemenschneider gebracht werden, wenn auch nicht ausgeschlossen erscheint, dass aus der hochentwickelten unterfränkischen Bildnerschule sich noch andere, dem Würzburger Meister gleichstehende oder sogar überlegene künstlerische Individualitäten ausscheiden lassen werden.

Diese ganze Entwicklung steht aber, wie die Kunst Riemenschneiders selbst, noch völlig auf dem Boden des 15. Jahrhunderts; den neuen Geist der

Renaissance vermochte sich nur die Nürnberger und Augsburger Plastik zu eigen zu machen. Dort war es zuerst der dritte in der Reihe der grossen deutschen Meister der Bildnerkunst, *Peter Vischer* (1460 bis 1529), welcher das Streben nach formaler Schönheit aufnahm. Er führte zugleich eine neue Technik zu künstlerischer Höhe: den Erzguss, wie er bereits in der Werkstatt seines



Fig. 452 Beweinung Christi in der Kirche zu Maidbrunn von Riemenschneider

Vaters, des aus Ulm eingewanderten Rotgiessers *Hermann Vischer* (ca. 1429—87) mit Erfolg geübt worden war; dafür zeugt das 1457 datierte und bezeichnete Taufbecken in der Pfarrkirche zu Wittenberg. Unter der Leitung des Sohnes hob sich der Ruf der Giesshütte so, dass ihr aus allen Gegenden Deutschlands und selbst aus Ungarn, Böhmen und Polen Aufträge zuflossen. Da bald auch die Söhne des Meisters, *Hermann* (ca. 1486—1516) und *Peter Vischer der Jüngere* (1487—1528), in die Werkstatt eintraten, so ist es nicht immer möglich, die



Fig. 453 Die hl. Dorothea und Margaretha von Tilmann Riemenschneider

zahlreich erhaltenen Arbeiten derselben[1]) an die verschiedenen Meister mit Sicherheit zu verteilen; ja es fehlt nicht an Versuchen, den älteren Peter Vischer gänzlich zum ausführenden Handwerker herabzudrücken[2]) und die künstlerische Leistung hauptsächlich den Söhnen zuzuweisen.[3]) Dies scheint nicht gerechtfertigt, obwohl nach der Sitte der Zeit auch Peter Vischer gelegentlich selbst die Entwürfe fremder Künstler ausführte, wie dies u. a. bezüglich eines seiner frühesten Werke, der Bronzegrabtafeln dreier Bamberger Bischöfe (1492 ff.), bezeugt ist. Grabmäler waren überhaupt die eigentlichste Aufgabe der Werkstatt und sind in jeder Art der Ausführung zahlreich aus ihr hervorgegangen, als Grabplatten wie als Wandepitaphien oder in der Form einer vollständigen Tumba, unter Umständen mit Baldachin und Ueberbau. Unter den früheren Grabmälern steht das des Erzbischofs Ernst von Magdeburg von 1495 im Dom daselbst (Fig. 455) obenan; auf einem mit den Statuetten der Apostel in gotisch dekorierten Nischen geschmückten Unterbau ruht die lebensgrosse Freifigur des Erzbischofs in vollem Ornat, die Füsse auf einen Löwen setzend, zu Häupten einen reichen gotischen Baldachin. Eine ähnlich reiche Ausstattung noch völlig gotischen Stilcharakters, aber durchweg in flachem Relief gehalten, zeigt die Grabplatte des Bischofs Johann IV. von Breslau (1496, im Dom zu Breslau). Tüchtiger Naturalismus verbindet sich in beiden Werken mit geschmackvoller Komposition und technischer Meisterschaft der Ausführung. Bereits früh fallen auch die ersten Entwürfe zum Hauptwerk der Vischerschen Werkstatt, dem Sebaldusgrabe, dessen Ausführung unter Teilnahme der Söhne dann aber erst seit



Fig. 454 Adam South-Kensington-Museum

---

1) *W. Lübke*, Peter Vischers Werke. Nürnberg, o. J.

2) *R. Bergau*, Peter Vischer und seine Söhne (Kunst u. Künstler Bd. II, Leipzig 1878).

3) *G. Seeger*, Peter Vischer der Jüngere. Leipzig, 1897. Doch vgl. *H. Weizsäcker*, Peter Vischer, Vater und Sohn. Repert. f. Kunstwissensch. XXIII, 299 ff.





von

Arbeiten der-
verschiedenen M
zu verteilen; ja es
Versuchen, den älteren
gänzlich zum ausführ-
werker herabzudrücken
Künstlerische Leistung
Söhnen zuzuweisen.[4] Dies
nicht gerechtfertigt, obwohl
der Zeit auch Peter
Vischer selbst die Ent-
würfe Künstler ausführte, wie
dies eines seiner frühe-
sten der Bronzegrabtafeln
Bamberger Bischöfe (1492 ff.)
ist. Grab
aus die
Wandteppich der Form einer
vollständigen unter Umstän-
den mit und Ueberbau. Un-
ter den Grabmälern steht
das Erzbischofs Ernst von
burg von 1495 im Dom da-
Fig. 1750 obenan; auf einem
dekorierten Nischen geschmückten
Unterbau ruht die grosse Frei des Erzbischofs in vollem Ornat, die
Füsse auf einen Löwen setzend, ten einen reichen gotischen Baldachin
Ausstattung



Fig. 454 Adam South-Kensington-Museum

KÖNIG ARTHUR

Bronzestatue Peter Vischers vom Grabmal Maximilians in Innsbruck



Meisenbach Riffarth & Co. Berlin

Paul Neff Verlag in Stuttgart

1507 in Fluss geriet; 1519 war die Arbeit vollendet[1]) (Fig. 457). Der Aufbau des Ganzen war dazu bestimmt, dem aus dem 14. Jahrhundert stammenden silbernen Sarkophag mit den Gebeinen des heiligen Sebaldus ein Prachtgehäuse zu schaffen. Seinem konstruktiven Charakter nach noch gotisch gedacht, verbindet es damit in naiver Weise Motive der Renaissance, naturalistische Nachbildungen von allerhand Tieren und vor allem eine reiche Fülle bildlichen Schmuckes in Statuetten und Reliefs. Geschmackvolle Erfindung zusammen mit dem feinsten Verständnis der dem Material und der Ausführung angemessenen Formenbildung machen daraus ein ebenso phantastisches wie anziehendes Ganzes. Den Unterbau des Sarkophags schmücken an den Langseiten



Fig. 455 Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg von Peter Vischer

je zwei Reliefs mit Darstellungen von Wunderthaten des Heiligen; an den Schmalseiten sind die Statuette des heiligen Sebald und als Gegenstück dazu die ausgezeichnete Porträtfigur des Künstlers selbst im Arbeitsanzug (Fig. 456) angebracht. Darüber erhebt sich auf acht schlanken Pfeilern der Baldachin, von drei kompliziert gestalteten kuppelförmigen Aufbauten bekrönt, deren Motive ebenso wie die Gesamtidee ihren Zusammenhang mit der älteren Kirchenarchitektur nicht verleugnen. Davor aber stehen auf schlanken Kandelabersäulchen die etwa drittellebensgrossen Statuen der Apostel und auf den fialenartigen

---

1) *G. Autenrieth*, Das Sebaldusgrab Peter Vischers, historisch und künstlerisch betrachtet. Ansbach, 1887.

Endungen der Pfeiler darüber die kleineren Gestalten der Propheten. In den Bogenöffnungen schiessen noch schlankere Kandelabersäulchen empor, in der Mitte mit dem Gesims des Sarkophagunterbaus verkröpft und hier wie an ihrer Basis von einer überreichen Fülle kleinen Bildwerks in reliefmässiger und vollrunder Bildung umgeben; so sitzen an den Ecken des Unterbaus die Figuren von Nimrod, Simson (Fig. 458), Perseus und Herkules, dazwischen an den Kandelaberfüssen die vier Kardinaltugenden u. s. w. Von Harpyien gehaltene Leuchterarme schwingen sich graziös an den Ecken heraus, und zwölf Schnecken und vier Delphine tragen auf ihren Rücken die unterste Basisplatte. Unzweifelhaft beruhen alle diese Motive, die rein dekorativen und ornamentalen wie die figürlichen, auf Anregungen durch die oberitalienische Renaissance, wie sie die Vischer insbesondere in Venedig studiert haben müssen. Auf den Stil der venezianischen *Lombardi* (vgl. S. 146) geht namentlich auch die Bildungsweise der schlanken, feingliedrigen Apostelfiguren zurück, freilich ohne dass man dabei irgendwie an blosse Nachahmung denken könnte; die Figuren sind vielmehr selbständig aus den älteren Typen der Apostel am Grabmal in Magdeburg heraus entwickelt, bei aller formalen Schönheit voll reichen inneren Lebens, und nur in der scharfzügigen, parallelfaltigen Gewandbehandlung tritt eine bestimmte Abhängigkeit von jener venezianischen Bildnerschule hervor.



Fig. 456 P. Vischers Selbstporträt

So erarbeitete sich Peter Vischer, ähnlich wie sein grosser Landsmann und Freund Dürer, auf Grund des Studiums der italienischen Renaissance einen eigenen, von dem Streben nach Schönheit verklärten Idealstil, ohne die echt deutsche Empfindungsweise darüber zu verlieren. Das zeigen noch eindringlicher als die Statuetten des Sebaldusgrabes zwei Werke der monumentalen Plastik, die etwa gleichzeitig entstanden: die überlebensgrossen Standbilder des Königs Arthur von England und des Theodorich von Bern, welche er 1513 für das Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsdruck nach eigenen Modellen goss. (Vgl. die Tafel.) Unter den 26 bronzenen Ahnenfiguren, welche um den Sarkophag mit der Grabfigur des Kaisers aufgestellt sind, besitzen sie allein künstlerischen Wert; es sind lebendig bewegte, individuell gestaltete Typen deutschen Rittertums, bis ins einzelnste meisterhaft durchgeführt. Auf lange Zeit hinaus waren dies die einzigen Werke, welche die deutsche Plastik überhaupt den monumentalen Standbildern der italienischen Zeitgenossen an die Seite zu stellen hatte. — Unter den eigentlichen Grabmonumenten gehören in diese Epoche die beiden Bronzeplatten mit den Figuren des Grafen Henneberg (Stiftskirche zu Römhild) und des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern (Stadtkirche zu Hechingen) mit ihren Gemahlinnen; für das letztgenannte Werk hat sich als interessantes Zeugnis von dem Zusammenarbeiten der beiden Künstler ein Entwurf Dürers (Uffizien zu Florenz) erhalten. Ein 1513 in Auftrag gegebenes Bronzegitter für die Grabkapelle der Fugger in Augsburg ist samt der in reichen Renaissanceformen ausgeführten Umrahmung von Pilastern und Friesen leider nur noch in Zeichnungen erhalten, da es 1806 aus dem Ratssaale zu Nürnberg, wo es nach seiner Vollendung (erst 1540) Aufstellung gefunden hatte, entfernt und verkauft wurde. Den ausgebildeten, nach Reinheit und Einfachheit der Formen strebenden Renaissancestil weisen auch die



Fig. 457 Sebaldusgrab von Peter Vischer

Epitaphien der Margarete Tucher (Dom zu Regensburg) (Fig. 459) und der Familie Eissen (Aegidienkirche zu Nürnberg) und des Henning Goden (Dom zu Erfurt und Schlosskirche zu Wittenberg) auf, welche sämtlich bald nach 1521 entstanden. Die starke Ueberarbeitung des Gusses mit Meissel und Raspel, wie sie augenscheinlich dem deutschen Geschmack entsprach, hat das Bildwerk seiner ursprünglichen Frische beraubt, und auch in der Komposition macht sich eine gewisse Glätte und Leere fühlbar.

Wie weit hier die Thätigkeit eines der Söhne, namentlich *Peter Vischer des Jüngeren,* anzunehmen sei, muss noch dahingestellt bleiben. Dagegen kann diesem Künstler mit Sicherheit sowohl das Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen (1527, Schlosskirche zu Wittenberg) zugeschrieben werden, wie eine Reihe kleinerer Bronzewerke (Plaketten mit Orpheus und Eurydike, Tintenfässer mit einer danebenstehenden nackten weiblichen Figur), welche eine besonders intime Kenntnis italienischer Renaissanceplastik und überdies ein sehr feines Formempfinden verraten. Es scheint demnach, als ob dieser unter den Söhnen des Meisters besonders hervorragend begabt gewesen sei. Da er, sowie der ältere Bruder *Hermann* bereits zu Lebzeiten des Vaters starben, wurde dann die Werkstatt von dem jüngeren Sohn *Hans Vischer* (geb. um 1488—90) fortgesetzt. Als sein Werk gilt die Statuette eines bogenschiessenden Apollon auf reichgeschmücktem Bronzesockel (1532, Germanisches Museum), sowie er auch sicher manche angefangene Arbeiten des Vaters, z. B. das Doppelgrabmal des Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I. (1530, Dom zu Berlin) vollendet hat. Doch muss unter seiner Leitung die Giesshütte in Nürnberg nicht lange floriert haben, denn er verzog 1549 wegen Mangels an Arbeit nach Eichstätt.



Fig. 458 Simson vom Sebaldusgrab

Dem Aufschwung zu einer monumentalen Gestaltungsweise, wie er Peter Vischer wenigstens in einigen Werken geglückt war, vermochte die deutsche Plastik in ihrer Gesamtheit nicht zu folgen. Das zeigt kein Werk deutlicher als eben jenes Grabmal Kaisers Maximilians in Innsbruck.[1] Der ursprüng-

[1] *D. v. Schönherr,* Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. Jahrb. d. österr. Kunstsamml. XI. 1890, S. 140 ff.

liche Plan, wie ihn der Kaiser selbst entworfen, gab an Kühnheit und Grossartigkeit dem Entwurf zum Juliusgrabe Michelangelos wenig nach, und obwohl er nicht einmal in seinem ganzen Umfange ausgeführt wurde, so ist das Kenotaph — der Kaiser selbst ruht in Wiener-Neustadt — noch heut eines der prunkvollsten Grabdenkmäler der Welt. Vierzig Kolossalstatuen der Ahnen des Kaisers



Fig. 459 Epitaph der Margarete Tucher von Peter Vischer

sollten ursprünglich als Leidtragende mit Fackeln in Händen den Sarkophag umstehen, der gleichfalls von Anfang an noch kostbarer geplant war als heute, wo ihn die knieende Kolossalfigur des Kaisers auf dem Deckel und die Statuen der Kardinaltugenden an den Ecken schmücken und 24 Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Kaisers daran angebracht sind. Hier war also der deutschen Plastik eine grosse Aufgabe gestellt: sie hat sie nur höchst unvollkommen zu lösen vermocht. Die Schuld tragen freilich nicht bloss die Künstler, sondern vor allem auch diejenigen, denen die Sorge für die Ausführung des Werkes oblag:

man vertraute die wichtigsten Aufgaben ganz minderwertigen Kräften an und glaubte nach den Entwürfen von Malern die Erzfiguren ausführen zu können. So



Fig. 460 Speckstein-Relief von Peter Flötner

ist die Mehrzahl derselben nach den Zeichnungen der Hofmaler *Gilg Sesslschreiber* (bis 1518) und *Jörg Kölderer* († 1540) von dem braven Nürnberger Rotgiesser *Stephan Godl* († 1539) gegossen worden. Es sind fast durchweg steife, leblose Puppen, an denen höchstens die sorgfältige Ausführung der Gewänder und Rüstungen zu interessieren vermag. Schliesslich hat ein Ausländer, der niederländische Bildhauer *Alexander Colin* (vgl. S. 382), das Beste an dem — erst 1584 vollendeten — Werk, den Marmorsarkophag mit seinen Bronzefiguren und Alabasterreliefs, geschaffen.



Fig. 461 Medaille Karls V. von Peter Flötner

Nur in der plastischen Kleinkunst gelang es auch anderen deutschen Meistern, etwas von jenem feinen Schönheits- und Stilempfinden zu bewähren, das Peter Vischer und seine Söhne der italienischen Renaissance abgelernt hatten. Wie auf Dürer, so folgt auch auf die Vischer in Nürnberg eine Gruppe von „Kleinmeistern", die in ihrer Art Klassisches geleistet haben. Als ihr Führer muss der schon

erwähnte *Peter Flötner*[1]) († 1546) gelten, der 1522 von Ansbach her in Nürnberg einwanderte. Er war ein Künstler von staunenswerter Vielseitigkeit und Erfindungsgabe. Als ausführender Architekt und plastischer Dekorator hat er in dem Hirschvogelhaus zu Nürnberg (vgl. S. 93) und namentlich in dem prachtvollen Marmorkamin des grossen Saales daselbst sein Meisterstück geliefert. Seine Thätigkeit als Bildschnitzer bezeugen die bezeichnete Statuette eines Adam im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, ein lautespielender Putto im



Fig. 462 Grotteske von Peter Flötner

1) *K. Lange*, Peter Flötner. Berlin, 1897.



Fig. 463 Holzbildnis aus Schloss Neuburg (im bayrischen Nationalmuseum)

Berliner Museum und vielleicht auch ein Puttentanz aus Buchsbaumholz im Germanischen Museum. Auch ein durch die ausgelassene Derbheit der Erfindung wie durch die geschmackvolle Zierlichkeit der Arbeit gleich bemerkenswerter Kokosnussbecher im Besitz der Familie Holzschuher zu Augsburg darf als eigenhändige Arbeit des Künstlers gelten. Ein grosses Rundmedaillon in Speckstein mit einer wahrscheinlich auf Pfalzgraf Ludwig den Friedfertigen bezüglichen allegorischen Darstellung (Fig. 460) lässt den Geschmack seiner Reliefkompositionen und die feine Durchführung der Landschaften, die er ihnen gern zum Hintergrund giebt, erkennen. Vor allem aber muss Flötner als der bedeutendste Meister der deutschen Medaillen- und Plakettenkunst gerühmt werden, die durch ihn sich zu einer den italienischen Werken dieser Art durchaus gleichen Höhe erhob.[1]) Erhalten haben sich von seiner Hand sowohl Modelle in Speckstein, z. B. eine bezeichnete schöne „Charitas" im Wiener Hofmuseum, als auch namentlich zahlreiche Bleiabgüsse und danach ausgeführte Arbeiten in Gold, Silber, Bronze und anderen Metallen (Fig. 461). Flötner handhabt in diesen kleinen Reliefs die Gedanken- und Formenwelt der Renaissance in innigster Vertrautheit mit der italienischen Kunst, die er offenbar an der Quelle studiert hat, aber doch in voller Freiheit und Selbständigkeit, mit unerschöpflich reicher Erfindung und feinem Stilgefühl. Der Name eines „deutschen Benvenuto Cellini" ist im Hinblick auf diese Werke auf ihn nicht mit Unrecht angewendet worden. Nicht minder grosse Bedeutung hat er als Bahnbrecher der deutschen Renaissance durch seine zahlreichen, in Holzschnitt vervielfältigten ornamentalen Entwürfe und Vorlagen; so rühren von ihm die Holzschnitte zu Walter Rivius' deutscher Vitruvausgabe (vgl. S. 105) her, sowie die Ornamentzeichnungen im Sinne der italienischen Grottesken und der unter dem Namen der ‚Maureske' damals in Deutschland eingeführten orientalisierenden Linienverschlingungen, welche zuerst 1549 bei Rudolf Wyssenbach in Zürich gedruckt wurden[2]) und bald ungemein weite Verbreitung gewannen (Fig. 462). — Flötner war der künstlerisch bedeutendste, aber nicht der früheste deutsche Medailleur. Bereits von *Hermann*

[1]) *K. Domanig*, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur. Jahrbuch der österr. Kunstsamml. XVI (1895).

[2]) Vgl. Das Kunstbuch des Peter Flötner, neu herausgegeben. Berlin, 1882. — *J. Reimers*, Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München und Leipzig, 1890.



Fig. 464 Die „schöne Pforte" in der Kirche zu Annaberg (nach Steche)

und *Peter Vischer dem Jüngeren* existieren bezeichnete Arbeiten dieser Art, und auch der Nürnberger Münzmeister *Hans Krug* († 1514), sein Sohn *Ludwig Krug* († 1532) und der aus Augsburg gebürtige *Hans Schwarz* waren vorher auf diesem Felde mit schönem Erfolg thätig. Sie haben damit ein Gebiet der Kleinplastik erschlossen, auf welchem die Leistungen der deutschen Künstler namentlich durch schlichte Wahrheit der Porträtdarstellung und sorgfältige Feinheit der Ausführung

hervorragen[1]). Von den mit Namen bekannten hervorragenderen Medailleuren seien *Hans Dollinger* und *Friedrich Hagenauer* in Augsburg, *Hans Reinhard der Aeltere* in Leipzig hervorgehoben. — Wesentlich durch gleiche Eigenschaften verdienen auch die späteren Nachfolger der Vischer in Nürnberg, *Pankraz Labenwolf* (1492 bis 1563), der Meister des Gänsemännchenbrunnens, sowie sein Sohn *Georg* († 1585), Erwähnung, denen sich *Benedikt Wurzelbauer* mit seinem in den Einzelfiguren schon sehr manierierten Tugendbrunnen (1589) anschliesst.

In der Plastik von Augsburg kam der Renaissancegeschmack früh zur Geltung, aber ohne ihr fruchtbare Anregungen zuzuführen. Das lässt am besten der plastische Innenschmuck der Fuggerkapelle bei St. Anna (1504—22) (vgl. S. 90) erkennen, soweit er heut noch erhalten ist, namentlich zwei Hochreliefs mit dem Kampfe Simsons gegen die Philister und mit der Auferstehung Christi: obwohl kein Geringerer als Albrecht Dürer dazu die Entwürfe geschaffen, sind es in der Ausführung flaue und unbedeutende Werke geblieben. Als greifbare Persönlichkeiten treten zuerst *Adolf Dowher (Dauer)* (nachweisbar 1491—1522)[2]) und sein Sohn *Hans Dauer* hervor. Jener fertigte den Altar und das Chorgestühl der Fuggerkapelle, wovon sich nur noch 16 in Holz geschnitzte Büsten alttestamentarischer Frauen und Männer (im Berliner Museum) erhalten haben, an deren Ausführung aber offenbar noch eine zweite Hand beteiligt war; 1519 vollendete er den Hochaltar der Annakirche zu Annaberg im Erzgebirge — ein nach Material und Ausführung prächtiges Werk aus rotem Marmor und Solenhofener Sandstein, mit der gut komponierten Darstellung des Stammbaums Christi in Hochrelief innerhalb einer nicht eben gut verstandenen Renaissancearchitektur. Das Beste an diesen Arbeiten bleibt die kräftig individualisierende Darstellung, zumeist auf der Unterlage porträthafter Aehnlichkeit, wie sie sich z. B. zwischen den Berliner Holzbüsten und verschiedenen Mitgliedern der Fuggerfamilie konstatieren lässt. Andere Beispiele dieser trefflichen Porträtkunst haben sich auch sonst erhalten (Fig. 463). *Hans Dauer* († 1537) kopiert in seinen sorgfältig geschnittenen Specksteinreliefs gern deutsche Kupferstiche (Passionsaltar im Berliner Museum mit der Auferstehung Christi nach Schongauer, Adam und Eva (nach Dürer u. a.); doch in einigen Darstellungen der Madonna mit verehrenden Engeln in reichster Renaissancearchitektur (in der Wiener Schatzkammer, im Fuggermuseum zu Augsburg, in Sigmaringen) erreicht er wenigstens eine bewundernswerte Kunst der perspektivischen Vertiefung und liebenswürdige Anmut des Ausdrucks. Im Auftrage fürstlicher Kreise viel beschäftigt, schuf er den eleganten Flachreliefstil der Augsburger Medaillenkunst.[3]) Seine geschmackvolle Beherrschung der Renaissanceformen zeigen einige Epitaphien, unter denen das des Arztes Wolfgang Peisser d. Ae. († 1526, in der Garnisonskirche zu Ingolstadt) besonders hervorragt. Noch glücklicher aber erhebt er sich über die Sphäre der Kleinmeisterarbeit — trotz der geringen Abmessungen — in einigen Kalksteinreliefs, wie dem schönen Reiterbildnis Kaiser Maximilians als St. Georg (Sammlung Lanna in Prag), der Zusammenkunft Kaiser Karls und König Ferdinands (1527, Sammlung Oppenheim in Köln) und dem edlen Porträtmedaillon des Pfalzgrafen Philipp (1522, Museum in Kolmar).

Das treffliche Steinmaterial, das den bayrischen Künstlern zu Gebote stand, führte gleichsam von selbst zur Aufnahme der monumentaleren Formen der Renaissance. So finden sich diese bereits zwischen 1518—21 mit vielem Glück

---

1) *A. Ermann,* Deutsche Medailleure des 16. u. 17. Jahrhunderts. Berlin, 1884.

2) *O. Wiegand,* Adolf Dauer. Strasburg 1903.

3) *G. Habich,* Beiträge zu H. D. in den Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft 1903, S. 53.

in einem Grabmal des Bischofs Georg III. im Dom zu Bamberg angewendet, das urkundlich der Bildhauer *Loyen Hering* aus Eichstätt ausführte, und auch Eichstätt selbst besitzt in der Marmorstatue des hl. Willibald und der Grabfigur des Bischofs Gabriel († 1536) im Dom, das bayrische Nationalmuseum in einem 1548 in Eichstätt gearbeiteten Altar, der Dom zu Augsburg in einem



Fig. 465 Verkündigungsrelief in der Taufkapelle des Doms zu Worms

1540 datierten Altar mit Steinreliefs aus der Geschichte Mariä gute, wenn auch ziemlich nüchterne Werke.

Süddeutschland war und blieb das Hauptland der deutschen Plastik. Von hier holten sich nicht bloss die östlichen Gebiete, Oesterreich und Schlesien so gut wie Polen und Ungarn, mit Vorliebe ihre Kunst und ihre Künstler, auch die Plastik von Mitteldeutschland steht in enger Abhängigkeit namentlich von Nürnberg. Zu dem Import von Werken Wolgemuts, Peter Vischers u. a. gesellt sich der Einfluss der Schule und direkte Nachahmung z. B. auch von Stichen und Holzschnitten Dürers in plastischen Kompositionen. Die bedeutendste und

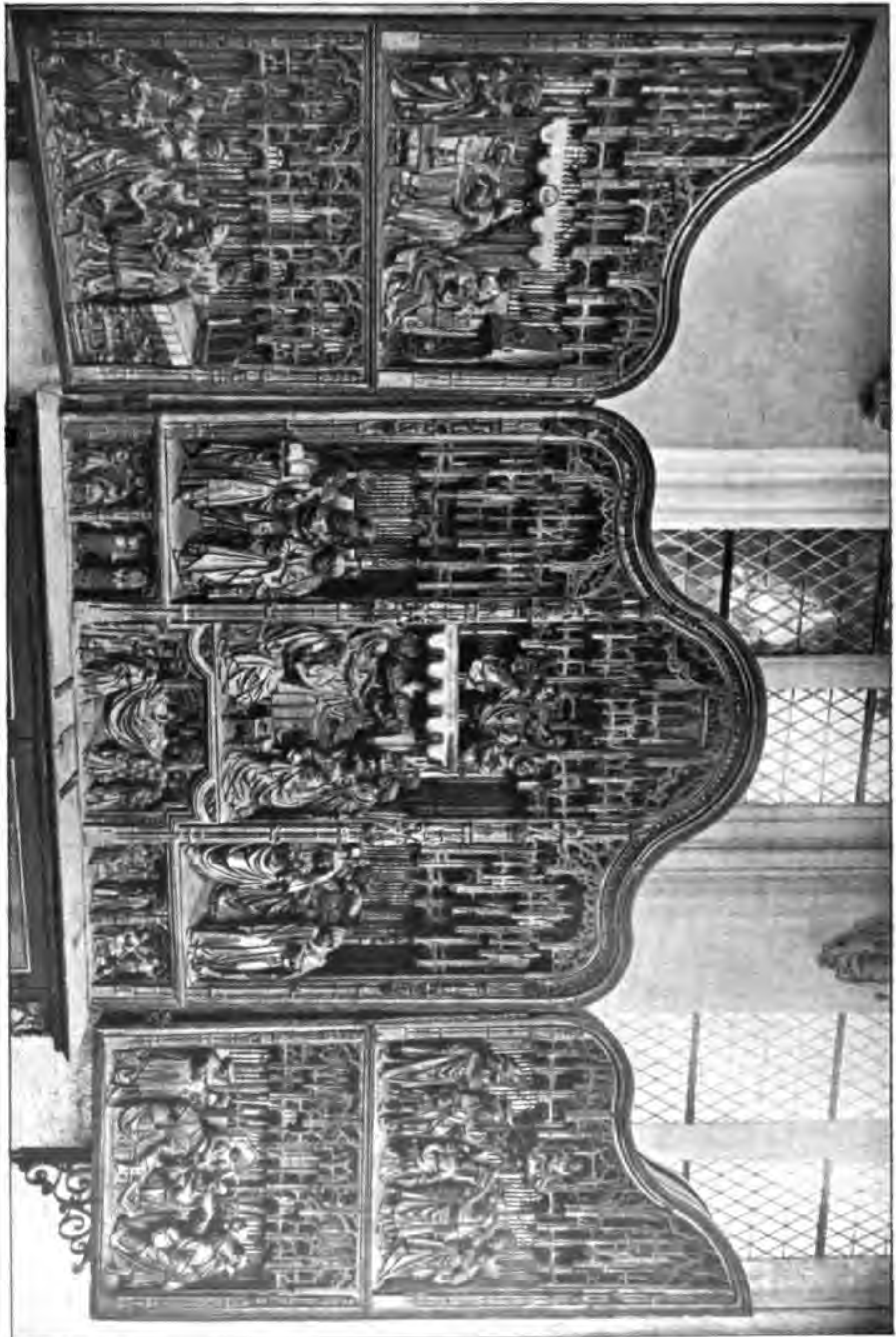


Fig. 466 Schnitzaltar in der Marienkirche zu Lübeck

verhältnismässig selbständigste Thätigkeit entfaltet die Bildnerei in den **erzgebirgischen** Städten, die ja in diesen Jahrzehnten einen raschen Aufschwung auf dem Gebiete der Architektur erlebten. Der plastische Innenschmuck der

„schönen Pforte“ an der Annakirche zu Annaberg, aus der 1512 vollendeten Franziskanerkirche hierher übertragen (Fig. 464), die Reliefs an den Brüstungen der Emporen daselbst (1522, zum Teil nach Dürer), ferner die Skulpturen am Aeusseren des Portals der Schlosskirche zu Chemnitz (1525) sind Werke voll Geschmack und Schönheitssinn. Noch bedeutender erscheint die in ihrer alten Bemalung trefflich erhaltene Holzgruppe der Pietà in der Marienkirche zu Zwickau. Die steinerne Kanzel im Dom zu Freiberg, ganz naturalistisch als Riesenblume gestaltet, zu deren Kelch — dem Standorte des Predigers — eine Treppe aus Baumstämmen emporführt (um 1500), ist ein Werk, dessen Meister offenbar viel



Fig. 467 Vom Altar der sieben Freuden Mariä zu Kalkar

von Adam Krafft gelernt hat, freilich ohne an seinen monumentalen Sinn heranzureichen. Immerhin zeigt der Vergleich mit der danebenstehenden späteren Renaissancekanzel (von 1638), wie viel die Kunst an Naivetät und Kraft der Phantasie zu verlieren hatte. Weiterhin bieten die Kirchen zu Erfurt, Halle, Magdeburg (Grabmal der Kaiserin Editha) vorwiegend Steindenkmäler unter fränkischem Einfluss.

Die Geschichte der rheinischen Plastik ist infolge der Zerstörungen folgender Jahrhunderte nur höchst lückenhaft in den Denkmälern überliefert. Und doch gehörte ihr ein so hervorragender Meister an, wie der schon erwähnte *Konrad Meit* (vgl. S. 380). Seine Vaterstadt Worms hat in fünf zusammengehörigen Steinreliefs mit Scenen aus der Kindheitsgeschichte Christi (1487/88, in der Taufkapelle des Doms) wenigstens das umfangreichste Bildwerk der beginnenden Uebergangszeit erhalten (Fig. 465). An einer Reihe von Grabdenkmälern im Dom zu Mainz,



Fig. 468 Altar im Dom zu Schleswig von Hans Brüggemann

worunter das des Kurfürsten Ulrich von Gemmingen († 1514) am bedeutendsten hervortritt (vgl. Fig. 87), lässt sich dann der allmähliche Umschwung zur Renaissance verfolgen. Der Niederrhein steht, wie ganz Niederdeutschland, über-

wiegend unter dem Zeichen der niederländischen Plastik. Zahlreicher als in ihrem Ursprungslande selbst haben sich hier jene kunstvollen, aus vielen kleinen Figurenscenen und einem spielend reichen Masswerk zusammengesetzten Schnitzaltäre erhalten, die namentlich in Antwerpen und Brüssel, wie es scheint, für den Export gearbeitet wurden. Ihr Hauptreiz besteht in der prunkvollen dekora-



Fig. 469 Grablegung vom Altar im Dom zu Schleswig

tiven Wirkung und der virtuosen Ausführung; an seelischer Belebung der einzelnen Scenen stehen sie meist hinter den oberdeutschen Werken zurück. Bedeutende Arbeiten dieser Art sind der Altar der Pfarrkirche zu Güstrow[1]) in Mecklenburg von *Jan Borman* aus Brüssel und — vielleicht von demselben Künstler — der Marienaltar in der Marienkirche zu Lübeck (1518) (Fig. 466), ferner der Altar in

[1]) *F. Schlie,* Das Altarwerk in der Pfarrkirche zu Güstrow. Güstrow, 1883.

der [illegible] der Marienkirche zu [illegible] von Jan van [illegible] aus [illegible]. Im Anschluss an diese [illegible] und unter Mitwirkung nieder-ländischer Künstler entstanden aber auch auf deutschem Boden [illegible], wie die der [illegible] Kalkar (vgl. S. 3[illegible]), welche ein ganzes Jahrhundert blühte. In der Nikolaikirche[1] befinden sich der Hochaltar 1490—1500 von Loedewic, Derick Jegher und Jan van Halderen, der Altar der sieben Freuden Mariä 1492 von Meister Arnt (Fig. 4[illegible]), sein Gegenstück, der Altar der sieben Schmerzen Mariä 1521 von Heinrich Douvermann, der Kreuzesaltar, bereits ganz in Renaissanceformen, erst um 1540 von Jan Bagel geschaffen wurden. Eng damit zusammen hängen die Schnitzaltäre zu Xanten und anderen Orten, wo Heinrich Douvermann (Marienaltar zu Xanten um 1536, Leuchterenaltar zu Kleve) und sein Sohn Johannes Douvermann hervorragend thätig waren. Xanten besitzt auch in den Figuren am Hauptportal des Doms (1536), den vier Stationen und der Kreuzigungsgruppe am Wege zum Hauptportal desselben (1525) die bedeutendsten Steinbildwerke am Niederrhein. — Auch in Westfalen überwiegen durchaus die Schnitzaltäre, die hier in einfacherer und klarer Anordnung meist nur die Kreuzigung als Hauptscene und in kleinerem Massstabe Kreuztragung und Beweinung zu enthalten pflegen.

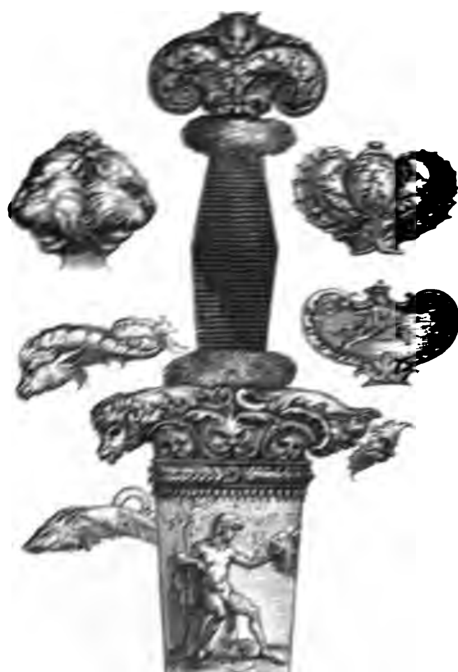


Fig. 470 Entwurf Dürers zu einem Degengriff

In den deutschen Küstengebieten ragt vor allem Lübeck[2] durch reiche Kunstthätigkeit hervor: von hier aus wurden zahlreiche Werke der Plastik, namentlich Schnitzaltäre, in die jungen Kulturgebiete der Ostseeprovinzen, nach der skandinavischen Halbinsel und nach Dänemark exportiert. Ohne dass bedeutendere Künstlerpersönlichkeiten hervortreten, nehmen diese zahlreich erhaltenen Denkmäler einen ziemlich hohen Durchschnittsstandpunkt ein; neben den niederländischen scheinen auch oberdeutsche Einflüsse dabei mitzuwirken, wofür vielleicht die trefflich bewegte Gruppe des mit dem Drachen kämpfenden hl. Georg (im Museum zu Lübeck) den besten Anhaltspunkt bietet.

Die eingehende Erforschung, welche neuerdings den Werken der Holzplastik in Schleswig-Holstein gewidmet worden[3], hat dargethan, wie viel für das Verständnis der allgemeinen Entwicklung auch aus den an sich künstlerisch nicht eben bedeutenden Denkmälern eines provinziell abgeschlossenen Gebietes, das nie-

[1]) *J. A. Wolff*, Die Nikolaikirche zu Calcar. Calcar, 1880.

[2]) *A. Goldschmidt*, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck, 1889 (mit Lichtdrucktafeln).

[3]) *A. Matthaei*, Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig, 1898. Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. (Mit Atlas.) Leipzig, 1901.

mals in den grossen geistigen Bewegungen der Zeit eine Rolle gespielt hat, zu entnehmen ist. Ein Altar aus Neukirchen (um 1420—30, im Thaulow-Museum zu Kiel) tritt in interessanter Weise als Anfang einer künstlerischen Be-

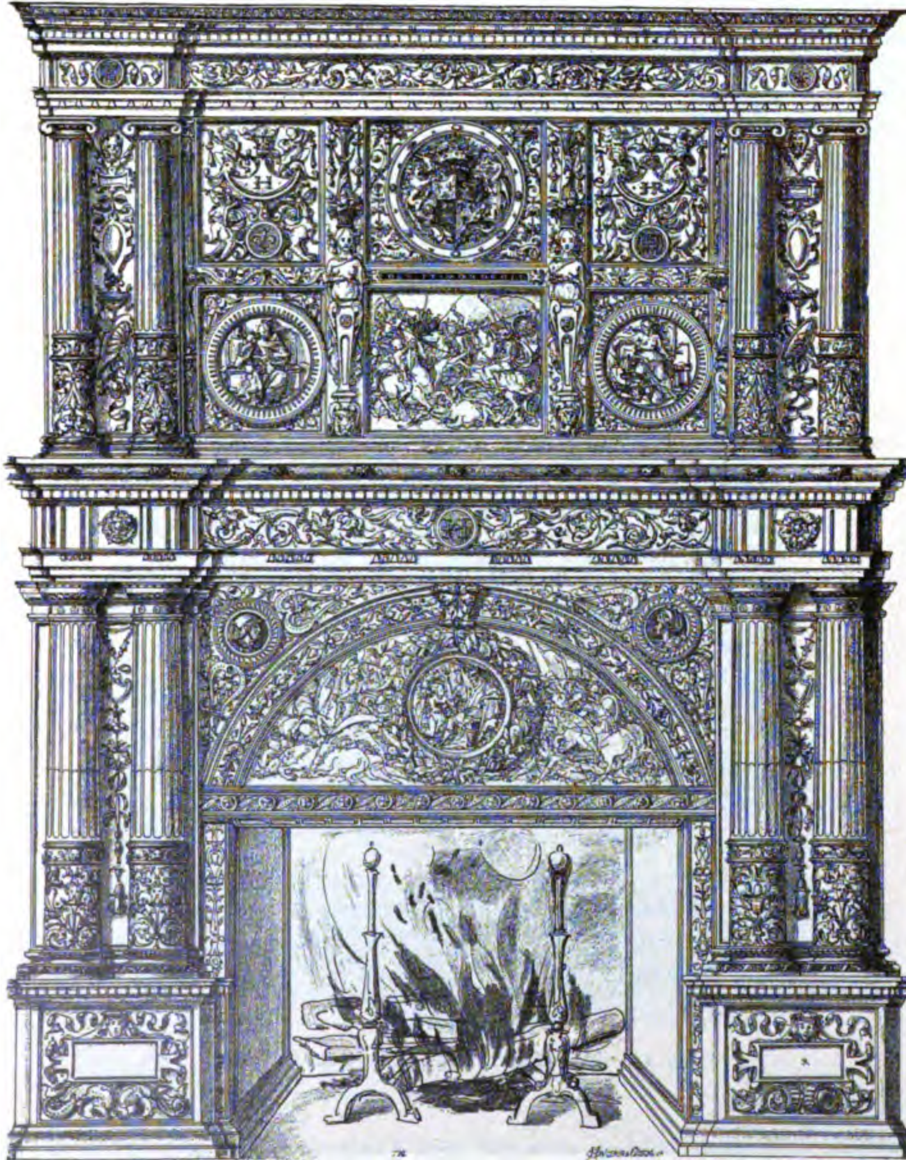


Fig. 471 Entwurf zu einem Kamin von Hans Holbein d. J.

wegung hervor, die etwa hundert Jahre später in den Werken des Husumer Bildschnitzers *Hans Brüggemann* [1]) ihren Höhepunkt erlebt. Sein 1515—21 entstandener

---

[1]) *A. Sach,* Hans Brüggemann und seine Werke. 2. Aufl. Schleswig, 1895.

[illegible]

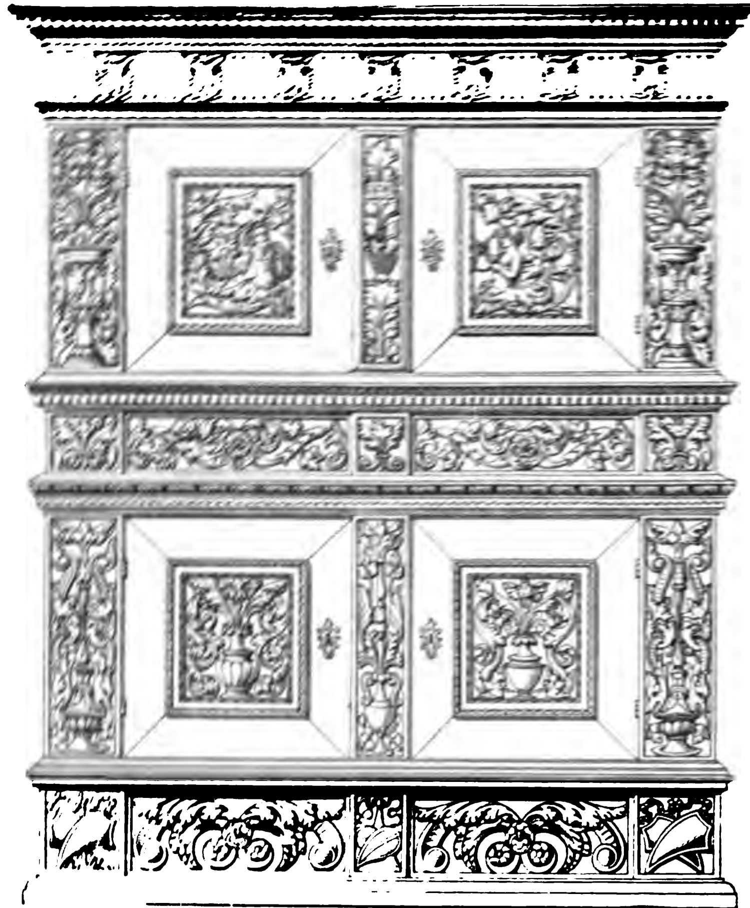


Fig. 472 Schrank der Frührenaissance aus Nürnberg

stammes übertragen, sondern auch mit dem Ausdruck der eigenen kräftigen Persönlichkeit erfüllt worden. Plastisch am bedeutendsten wirken die auf Säulen neben dem Altar aufgestellten Freifiguren des Kaisers Augustus und der Sibylle. Von anderen ihm zugeschriebenen Werken erscheint ein St. Georg mit dem Drachen im Kopenhagener Nationalmuseum als die bedeutendste.

Als gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts der Geschmack sich völlig von der bis dahin immer noch beibehaltenen Vorliebe für realistische Durchbildung ab und ausschliesslich dem idealen Schema der Hochrenaissance zuwandte, trat

ein rascher Verfall der Plastik ein. Noch gründlicher als in der Malerei wurde hier dem nationalen Kunstempfinden der Lebensnerv abgeschnitten, denn man be-

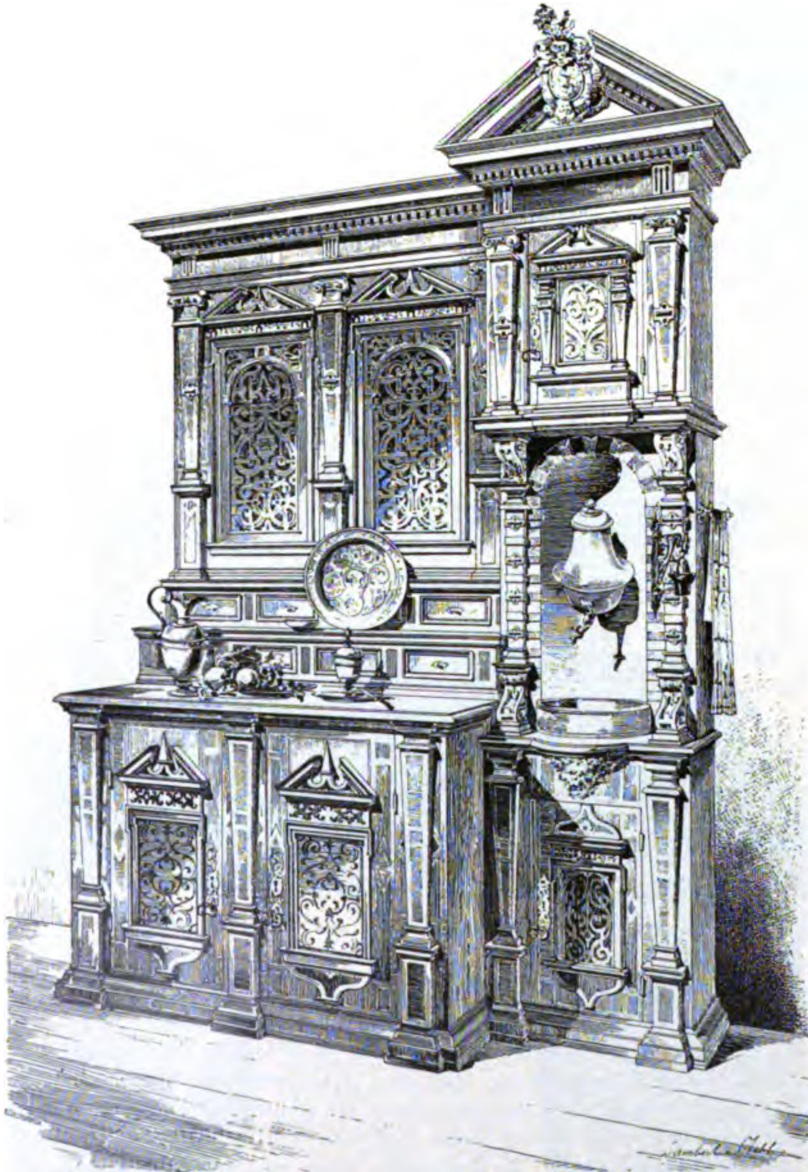


Fig. 473 Kredenz Hochrenaissance
(Nach Lambert & Stahl, Das Möbel)

gnügte sich nicht, von den Künstlern ein Arbeiten im neuen italienischen Geschmack zu verlangen, sondern berief zur Ausführung jedes grösseren Werkes überhaupt fremde Bildhauer und Erzgiesser, aus Italien und hauptsächlich aus den Niederlanden. Massgebend dabei war nicht bloss die deutsche Untugend, das

Ausländische höher zu schätzen als das Heimische, sondern gewiss auch das grössere technische Können jener Meister in der Bearbeitung des Marmors und der Behandlung des Gusswerks, der höhere Grad von Freiheit und Sicherheit des Geschmacks, den sie bewährten. So haben gerade an den Hauptstätten der Kunstpflege, in den fürstlichen Residenzen und grossen Handelsstädten, fremde Künstler die einheimischen rasch verdrängt. *Alexander Colin* aus Mecheln (1526—1612) gab nicht nur dem Otto-Heinrichbau des Heidelberger Schlosses seit 1558 seinen plastischen Schmuck durch Figuren von dekorativem Reiz, sondern schuf auch zur Vollendung des Maximiliangrabmals in Innsbruck (seit 1566) die imposante Bronzefigur des knieenden Kaisers und das übrige Bildwerk des Sarkophags, namentlich die Mehrzahl der ganz malerischen, aber wirkungsvollen Reliefs; auch Grabmäler der Fugger in Augsburg und der böhmischen Könige im Dom zu Prag wurden ihm anvertraut. Italiener und Niederländer errichteten seit



Fig. 474 Ebenholzkästchen bei Baron A. v. Rothschild in Wien

1588 das Grabmal des Kurfürsten Moritz und die Grabkapelle der Wettiner im Dom zu Freiberg i. S. Augsburg erhielt seit 1593 durch den Niederländer *Hubert Gerhard* und den Schüler des Giovanni da Bologna, *Adriaen de Vries* (vgl. S. 243) seine prachtvollen Brunnen; 1601 zum „Kammerbildhauer“ Kaiser Rudolfs II. in Prag ernannt, hat Adriaen de Vries dann als vielbegehrter Meister der Bronzeplastik in ganz Deutschland eine Reihe trefflicher Porträtbüsten und flotter dekorativer Bildwerke ausgeführt. In ähnlichem Sinne war der Künstler der Wittelsbacher in München, *Pieter de Witte*, gen. *Pietro Candido* († 1628), thätig. So wurde die deutsche Bildnerkunst auch materiell von der des Auslandes überwunden.

3. Das Kunsthandwerk

Der Stolz der deutschen Renaissance ist ihr Kunstgewerbe.[1]) In ihm vereinigte sich altererbte handwerkliche Tüchtigkeit, ein verfeinerter Geschmack

[1]) *A. v. Falke*, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin, 1888.

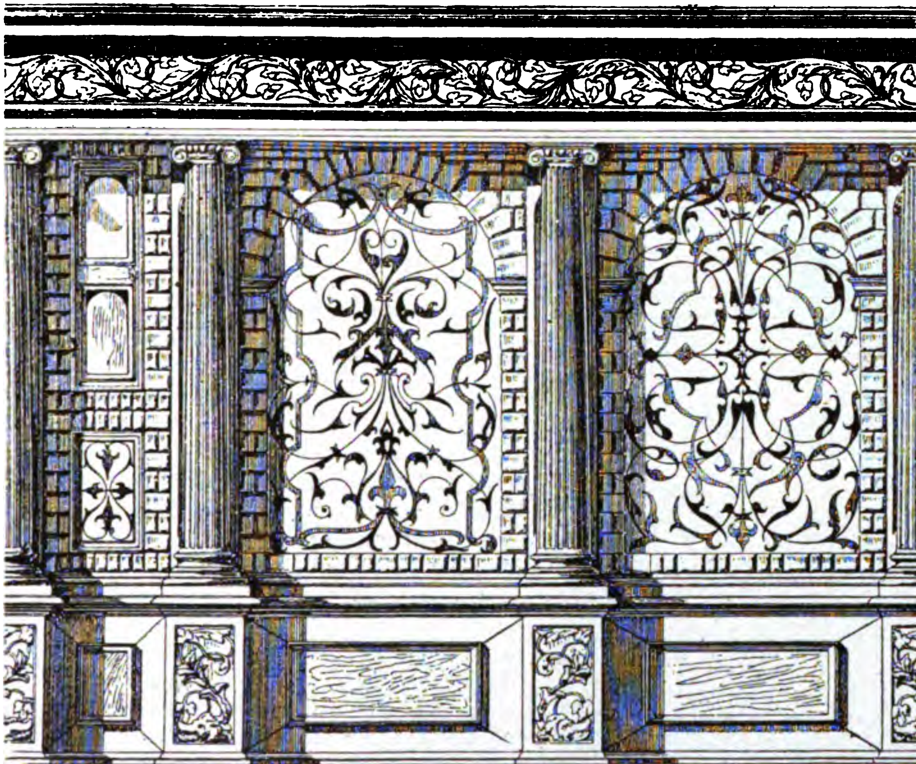


Fig. 475 Täfelung aus dem Hafnerschen Hause zu Rothenburg

und tiefer gegründete allgemeine Bildung, um Arbeiten hervorzubringen, die oft ausgereifter und in sich harmonisch vollendeter erscheinen als die Werke der „grossen“ Kunst.



Fig. 476 Buchpressung



Fig. 477 Buchpressung

Auf dem Gebiete des Kunstgewerbes hat Deutschland zu einer Zeit, da es sonst bereits völlig in Abhängigkeit von der italienischen und niederländischen Kunst geraten war, teilweise noch seine Ueberlegenheit über alle anderen Länder bewahrt: deutsche Goldschmiedearbeiten, Waffen und Rüstungen waren selbst in Italien, Frankreich und Spanien viel begehrt, und die von deutschen Künstlern gezeichneten oder gesammelten Vorlagen für Tischler und Goldschmiede, Stickerei und Spitzenarbeit,



Fig. 478. Grosser Becher mit Amor. Aus der Rothschildschen Sammlung zu Frankfurt.

wie sie von Nürnberger und Augsburger Verlegern gedruckt wurden, gingen in alle Welt. Schon diese „Modellbücher" zeigen, dass der Zusammenhang zwischen Kunst und Handwerk, der erst durch den Einfluss wirtschaftlicher Verhältnisse allmählich gelockert wurde, in Deutschland sich nicht so rasch entschwand, wie z. B. in der italienischen Hochrenaissance. Die grössten deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts haben für das Handwerk gezeichnet. Von *Dürer* besitzen wir Entwürfe zu Brunnen, Pokalen, Leuchtern, Waffen (Fig. 470), offenbar nicht zu müssiger Uebung geschaffen, sondern als Vorlagen für den Ausführenden. *Holbein* hat nicht bloss Dekorationsmalereien ausgeführt, für Buchdrucker und Glasmaler gearbeitet (vgl. S. 470), sondern auch zu Kaminen (Fig. 471), Wandverzierungen, Uhren, Pokalen, Schmuckgegenständen, Dolchscheiden u. s. w. Vorlagen gezeichnet. Er bedeutet auch für das Kunstgewerbe den völligen Sieg der reinen Renaissanceformen, wie sie dann in den Arbeiten der deutschen **Kleinmeister** bedingungslos herrschen. Sie stehen alle in engster Beziehung namentlich zur Kunst der Goldschmiede, für welche zum Teil selbst ihre figürlichen Kompositionen als Vorlagen zu Gravierungen, Plaketten u. dgl. bestimmt waren. Aber sie haben auch zahlreiche Stiche und Holzschnitte allgemein ornamentaler Art, Friese, Füllstücke, Zierbänder, Leisten (vgl. Fig. 436) und Stäbe zu beliebiger Verwendung erfunden und vervielfältigt.

Dem Wandel des Geschmacks, wie er sich in der architektonischen Ornamentik kundgiebt (vgl. S. 86), folgte natürlich auch das Kunsthandwerk. So erscheint in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an Stelle der Akanthuslaubgewinde, Ranken, Medaillons, Vasen, Mischwesen, Putten, welche bis dahin hauptsächlich den Flächenschmuck gebildet hatten, das „geschweifte" Ornament des Beschläg-, Riemen- und Rollwerks auch in den Metall- und Holzarbeiten. Am engsten schloss sich dem Stilwandel der Architektur das **Holzmobiliar**[1]) an. Denn während die Gotik in der Gestaltung des Kastenmöbels, der Schränke und Truhen, die konstruktiven Glieder betont und dazwischen die Flächen mit eingetieftem Schnitzwerk dekoriert hatte, setzte

[1]) *F. Luthmer*, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig, o. J.

die Renaissance an Stelle dessen einen dekorativen Schein, ein Gefüge, das im Charakter seines Aufbaus mit Pilastern und Gesimsen sich an die Architektur anlehnte und plastische Verzierungen in erhöhtem Relief trug (Fig. 472), ja in der späteren Zeit unmittelbar auf Nachahmung architektonischer Formen ausging (Fig. 473). Bei zierlicheren Schränken („Kabinets"), Kästen und Kassetten, wie sie oft in grosser Kompliziertheit der Einrichtung und Reichtum der Ausstattung hergestellt wurden — das berühmteste Beispiel ist der s. g. Pommersche Kunstschrank im Besitze des Berliner Kunstgewerbemuseums — kamen auch Metallzierat, Elfenbeinreliefs, Emails u. dgl. zur Verwendung (Fig. 474). Vor allem aber gewann die deutsche Renaissance nach dem Vorgange der italienischen in der Intarsia eine neue Art des Flächendekors, welche namentlich an Thüren, Wandvertäfelungen (Fig. 475) und Rückseiten von Chorgestühlen mit grosser Wirkung angewendet wurde. Im Gegensatz zu den strengeren, aus der Architektur herübergenommenen Formen der Umrahmung erging sich hier die Phantasie in leichtem, anmutigem Spiel von Ranken- und Linienwerk. — Das Sitzmöbel erfuhr im Vergleich zur Gotik nicht so bedeutende Umgestaltungen, nur wurde es leichter und beweglicher und erhielt namentlich dadurch oft ein wesentlich verändertes Aussehen, dass an Stelle des Kissens die feste Polsterung mit einem Bezug aus Leder oder Sammet trat — Stoffe, die auch beim Bucheinband der Renaissance die erste Rolle spielen. Da infolge des zunehmenden Besitzes an Büchern diese nicht mehr wie früher liegend aufbewahrt, sondern



Fig. 479 Schmucksachen

nebeneinander gestellt wurden, so verloren sich aus der gewöhnlichen Praxis die starken Metallbeschläge des Einbandes, und eine oft sehr reizvolle Flächenverzierung, meist in Gold auf dem glatten Lederbezug eingepresst (Fig. 476, 477), trat an ihre Stelle. Nur bei besonders prachtvollen Buchhüllen blieb reiches Beschlägwerk, meist in Silber gestanzt und ciseliert, in Gebrauch; es trug dann schon den Charakter zierlicher Goldschmiedarbeit.



Fig. 480 Gitterthor aus dem Rathause zu Danzig

Die künstlerische Gestaltung der Edelmetalle[1]) ist, wie erwähnt, von den deutschen Renaissancemeistern ganz besonders gepflegt worden, dank dem wachsenden Wohlstand der Städte, aber auch dank dem reichen Zuwachs an kostbarem Material, an Edelsteinen und Perlen, welche die Erschliessung der Schätze Indiens und Amerikas brachte. Augsburg und Nürnberg treten als Mittelpunkte der deutschen Goldschmiedekunst hervor, die aber auch in anderen Städten blühte. *Wenzel Jamnitzer*[2]) (1508 bis 1588) und seine Familie, *Hans Pezolt* (1551—1633), *Paul Flynt* sind in Nürnberg, *Hans Lenker* und seine Söhne, *Balduin Drentwett, David Attemstetter* in Augsburg besonders berühmte Goldschmiede, auf die sich zum Teil erhaltene Arbeiten, wie der Tafelaufsatz der Stadt Nürnberg vom Jahre 1549 (jetzt in der Sammlung Rothschild) zurückführen lassen.[3]) Die oft ausschweifenden Trinksitten der Zeit brachten einen besonderen Aufwand an Trinkgeräten, wie Pokalen (Fig. 478), Kannen, Deckelkrügen, die, in Silber getrieben, zum Teil vergoldet und mit Edelsteinen geziert wurden. Charakteristisch für den

[1]) Vgl. im allgemeinen *J. Lessing*, Gold und Silber. Berlin, 1892. — *F. Luthmer*, Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst. Leipzig, 1888.

[2]) *R. Bergau*, Wenzel Jamnitzers Entwürfe zu Prachtgefässen. Berlin, 1880. — *M. Frankenburger*, Beitr. z. Gesch. Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Strassburg, 1901.

[3]) *F. Luthmer*, Der Schatz des Freiherrn Carl von Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14.—18. Jahrh. Frankfurt a. M., 1883—85. — *J. v. Hefner-Alteneck*, Deutsche Goldschmiedewerke des 16. Jahrh. Frankfurt a. M., 1890.

Renaissancegeschmack in diesen Arbeiten ist die feine Abwägung der Verhältnisse zwischen Fuss, Körper und Deckel, im einzelnen aber namentlich der allmähliche Uebergang aus der zugespitzten, schlanken Konturlinie der gotischen Pokale zu einer mehr völligen, plastisch gefühlten, insbesondere auch der fischblasenförmigen Buckel, welche den Körper des Gefässes zu umgeben pflegen, in eine mehr halbkugelartige Form. Der Ratssilberschatz von Lüneburg, heut im Berliner Kunstgewerbemuseum, lässt diese Entwicklung gut erkennen; er ist zugleich ein Beleg für den Aufwand an edlem Metall, den im 16. Jahrhundert selbst eine deutsche Mittelstadt treiben konnte.

Noch kostbarer, mit Edelsteinen, Perlen und Emails verziert, ja zum Teil aus gehöhltem und geschliffenem Kristall, Onyx, Topas u. a. Halbedelsteinen gebildet und in Gold montiert, waren die Werke kirchlichen Gebrauchs, die auch jetzt, trotz des vom protestantischen Kultus stark eingeschränkten Bedarfs, noch

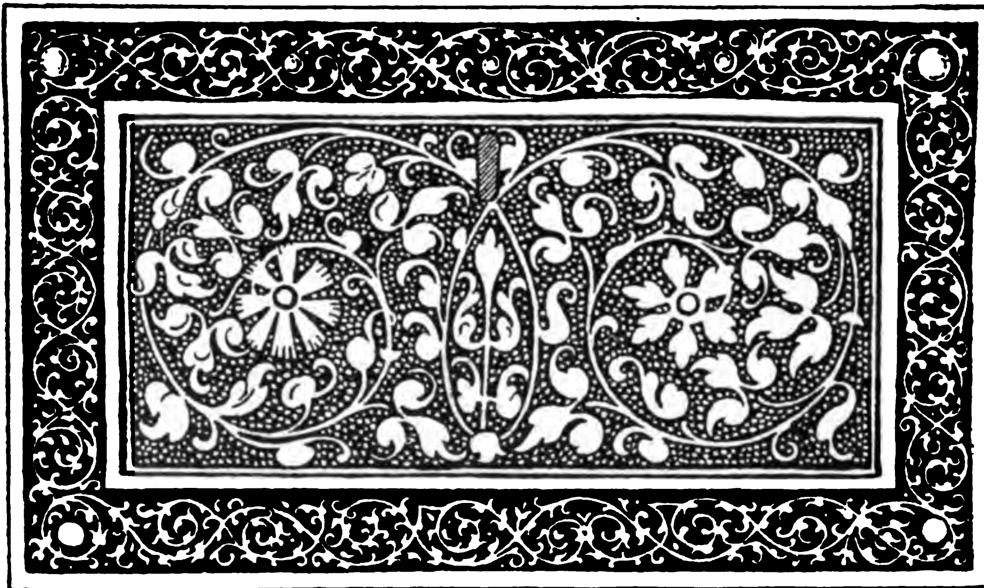


Fig. 481 Deckel eines Kästchens mit geätztem Ornament

in künstlerischer Vollendung hergestellt wurden. Sie leiten uns über zu den Glanzleistungen der deutschen Renaissance auf dem Gebiete des eigentlichen Schmuckes[1]), wie er damals nicht bloss von Frauen, sondern auch von Männern getragen wurde. Die Vereinigung phantasievoller Komposition mit zierlichster Arbeit und farbig-malerischer Gesamtwirkung ist das Ziel des Renaissanceschmucks; die Kostbarkeit des Materials tritt hinter die künstlerische Form zurück (Fig. 479).

Aber auch minder edle !Metalle künstlerisch zu verarbeiten lernte die deutsche Renaissance. Am dankbarsten erwies sich das Eisen für das alte Handwerk des Schmiedens[2]) wie für die neuen Techniken des Treibens, Aetzens

[1]) *F. Luthmer,* Joaillerie de la renaissance. Paris, 1882.

[2]) Vgl. *F. S. Meyer,* Handbuch der Schmiedekunst. Leipzig, 1888. — *J. Raschdorff,* Abbildungen deutscher Schmiedekunst. Berlin, 1878. — *A. Roeper* u. *H. Boesch,* Deutsche Schmiedearbeiten. München, 1896. Geschmiedete Gitter des 16.—18. Jahrh. München, 1895.



Fig. 482 Ofenkachel

und Tauschierens. Die Schmiedekunst arbeitete fortan ausschliesslich mit dem Rundstab, lernte ihn durchlochen und in kunstvollen Verschlingungen durcheinanderstecken; zu dem so hergestellten luftigen und leichten Netzwerk bildeten dann flächig gestaltete Endungen in Blüten- oder Tierformen einen wirksamen Kontrast (Fig. 480). Die Waffenschmiede begnügten sich nicht mehr mit der handwerklich gediegenen Ausführung, sondern stellten Prachtrüstungen [1]) her, auf denen in flachem Relief Ornamente und figürliche Darstellungen herausgetrieben waren, sie machten sich die aus dem Orient kommende Technik der Tauschierung zu nutze, welche auf dem aufgerauhten Metallgrunde Goldplättchen aufhämmert, und sie wandten das Aetzverfahren an, um flache Vertiefungen herzustellen, welche, mit schwarzer Masse nielloartig ausgefüllt, sich wirksam von der blanken Metallfläche abhoben. In dieser Art sind auch kleinere Gegenstände des häuslichen Bedarfs, Leuchter, Glocken, Kästchen (Fig. 481) u. dergl. oft sehr reizvoll verziert. Selbst das Schneiden des Eisens machte die Zeit sich zu eigen, um auf diese Weise Knöpfe, Bügel, Dolch- und Schwertgriffe, Schlüssel und Schlösser plastisch zu verzieren.



Fig. 483 Siegburger „Schnelle“



Fig. 484 Siegburger Kanne

Kupfer, Messing und Zinn blieben nach wie vor das Material für die Geräte des bürgerlichen Haushalts und wurden ihrer Eigenart entsprechend durch Treiben (Nürnberger „Kupferschläger“), Drehen und Giessen in den Formen der Zeit oft höchst wirksam gestaltet. Ganz neu gewann aber die deutsche Renaissance den Thon und das Glas, die als Gefässstoffe bis dahin fast nur dem gewöhnlichsten praktischen Bedürfnis gedient hatten, für künstlerische Behandlung. Zwar die Majolika nach italienischer Art mit

[1]) *W. Lübke* u. *J. v. Hefner-Alteneck*, Originalentwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen. München, 1865.

einer auf der opaken Zinnglasur aufgetragenen und eingebrannten Bemalung kennt die deutsche Töpferei nur in beschränktem Masse, zunächst in der Ofenindustrie (Hafnerei), welche dem entwickelten Farbensinne der Zeit entsprechend die einzelnen Kacheln oder wohl auch die aus einer einzigen grossen Füllungskachel gebildete ganze Seite des Ofenbaus oft polychrom behandelte; doch überwiegt auch hier eine einfarbige, meist grüne Bleiglasur, mit welcher die in kräftigem Relief behandelte Kachel überzogen wurde (Fig. 482). In Zusammenhang damit stehen einige Arten ähnlich behandelter



Fig. 485 Raerener Krug



Fig. 486 Kreussener Krug

polychromer Hafnergefässe, die gewöhnlich, aber ohne Grund, mit dem Nürnberger Töpfer *Augustin Hirsvogel* (1488—1553) in Verbindung gebracht werden. Doch weit charakteristischer und origineller sind die deutschen Steinzeugtöpfereien, deren Blütezeit etwa von 1550 bis gegen 1630 fällt. Sie haben ihren Entstehungsort hauptsächlich im Rheinlande, wo Köln die Exportstätte und zum Teil wohl auch der künstlerische Mittelpunkt war. Viele sonst unbedeutende Orte, wie Siegburg, Raeren, Frechen, Höhr, Grenzhausen haben darin Ausgezeichnetes geleistet. Die Siegburger „Schnellen“ — hohe, cylinderförmige Gefässe in weisslich grauem Thon mit scharf ausgeprägter Reliefverzierung — (Fig. 483) und Kannen (Fig. 484), die



Fig. 487 Kreussener Kanne



Fig. 488 S. g. „Trauerkanne“

[illegible]



Fig. 4[illegible] Schweizerisches Glasgemälde aus der Sammlung Rahn in Zürich

mit den Gestalten der Apostel, der Kurfürsten, den Planetenbildern, Reichswappen u. a. ringsum (Fig. 486); besonders schöne Exemplare sind dann auch mit Emailfarben bemalt. Auch zierliche Kannen (Fig. 487), zuweilen in schwarzgrauweissem Dekor („Trauerkannen“) (Fig. 488) werden auf Kreussen zurückgeführt.

Das Glas in derselben technischen Vollkommenheit herzustellen und in so freien Formen zu behandeln, wie die Venezianer, gelang den Deutschen noch

nicht. Sie suchten diese Kunst durch bunte Bemalung der Trinkgläser, Humpen und Flaschen zu ersetzen, wozu die neu gewonnene Fertigkeit, auf ein und derselben Glasfläche mit verschiedenen Farben nebeneinander zu malen, die Grundlage lieferte. Im Zusammenhange damit steht auch die Wendung in der Geschichte der bemalten Glasfenster. Der Wetteifer mit der Tafelmalerei, zu dem sich diese im Laufe des 15. Jahrhunderts erhoben hatten, liess zunächst noch weiter so grossartige Leistungen wie das von Kaiser Maximilian 1514 in die Sebalduskirche zu Nürnberg gestiftete Fenster, oder das Markgrafenfenster von *Hans von Kulmbach* (1515, ebendort) entstehen. Dann aber vertrieb die Reformation, das Bedürfnis nach Licht, das sie — im wörtlichen wie im übertragenen Sinne — einführte, die Glasmalerei aus der Kirche. Sie fand eine neue Stätte im Bürgerhause, wo bereits das 15. Jahrhundert — zunächst in der Schweiz [1]) — die Sitte entwickelt hatte, einzelne mit Wappen und Emblemen bemalte Scheiben als Geschenke und Stiftungen bei festlicher Gelegenheit in die Butzenfenster einzufügen. Für diese Sitte schuf Holbein seine schönen Entwürfe. Aus den Wappen wurden Gemälde (Fig. 489), Architekturen, Landschaften, Genrebilder, und statt des farbigen Hüttenglases trat auch hier bald die Malerei auf einer einzigen Scheibe von weissem Glase ein. Als das Lichtbedürfnis dazu führte, die Butzenscheiben überhaupt durch glatte weisse Scheiben zu ersetzen, da fand auch diese Kunst der Renaissanceglasmalerei ihren Untergang.

Auf dem Gebiete der Textilkunst hat Deutschland in dieser Epoche nichts hervorgebracht, was sich mit den grossen Leistungen der flandrischen Teppichweber vergleichen könnte. Es fehlten wiederum die grossen Aufträge der Kirche, und die Bemühungen der Wittelsbacher, die Teppichweberei in Bayern heimisch zu machen, blieben erfolglos. [2]) Dagegen blühte die Stickerei, wenn auch nur in den bescheidenen Grenzen, die der häusliche Bedarf zog. Bunt- und Weissstickerei auf Leinen [3]) wurden von den deutschen Frauen mit Eifer betrieben und nach der Menge der aus deutschem, zumal Nürnberger Verlage hervorgegangenen „Modelbücher" für Stickerei und Spitzenarbeit scheinen sie auch künstlerischen Rat dabei nicht verschmäht zu haben. Die Spitzentechnik [4]) entwickelte sich zunächst in der Form der Nadelspitze, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aber wurde namentlich im sächsischen Erzgebirge auch die Klöppelspitze heimisch. Diese häusliche Industrie war eine der wenigen kunstgewerblichen Techniken, welche der Dreissigjährige Krieg nicht völlig lahm legte.

---

1) Meisterwerke schweizerischer Glasmalerei, mit Text von A. Hafner. Berlin, o. J.

2) *M. Mayer,* Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses. München, 1892.

3) *J. Lessing,* Muster altdeutscher Leinenstickerei. Berlin, 1880.

4) *M. Dreger,* Entwicklungsgeschichte der Spitze. Wien, 1902.

Verzeichnis der technischen Ausdrücke

Künstler-Verzeichnis

Verzeichnis der Illustrationen

Orts-Verzeichnis


b89037966611a




89037966611
b89037966611a